

TC
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA
ANABİLİM DALI

**YERLİ SİNEMADA TÜRK LÜĞÜN
MİTLEŞTİRİLMESİ:
“KOSTÜME-AVANTÜR” FİLM LER**

Yüksek Lisans Tezi

T 99932

Rukiye Karadoğ an

**T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ**

Ankara-2001

TC
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA
ANABİLİM DALI

YERLİ SİNEMADA TÜRKLÜĞÜN
MİTLEŞTİRİLMESİ:
“KOSTÜME-AVANTÜR” FİLMLER

Yüksek Lisans Tezi

Rukiye Karadoğın

Tez Danışmanı
Prof. Dr. Nilgün Abisel

Ankara-2001

TC
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA
ANABİLİM DALI

YERLİ SİNEMADA TÜRK LÜĞÜN
MİTLEŞTİRİLMESİ:
“KOSTÜME-AVANTÜR” FİLM LER

Yüksek Lisans Tezi

Tez Danışmanı : Prof. Dr. Nilgün Abisel

Tez Jurisi Üyeleri

Adı ve Soyadı

Prof. Dr. Nilgün Abisel

Doç.Dr. Kurtuluş Kayalı

Doç. Dr. Eser Köker

İmzası -

.....

.....

.....

Tez Sınav Tarihi: 24.01.2001

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ: MİLLİYETÇİ TARİHYAZIMININ BİR ARACI OLARAK TÜRKİYE SİNEMASI.....	1
A) ULUS VE MİLLİYETÇİLİK	10
B) “ULUS” İNŞA EDEN BİR ARAÇ OLARAK MİLLİYETÇİ TARİHYAZIMI	12
C) OSMANLI’DAN CUMHURİYETE TÜRK MİLLİYETÇİLİĞİ VE MİLLİYETÇİ TARİHYAZIMI	16
D) TÜRK KİMDİR	28
E) MİLLİYETÇİ BİR TARİHYAZIMI ARACI OLARAK TÜRKİYE SİNEMASI.....	31
1. Türk Sinema Tarihyazımı	32
2. Sinema Tartışmalarında Milliyetçiliğin İzleri	38
3. Film Türlerinde ve Filmlerde Milliyetçilik	48
I. YEŞİLÇAM SİNEMASINDA TÜRK LÜĞÜ MİTLEŞTİREN BİR FİLM TÜRÜ OLARAK KOSTÜME AVANTÜR FİMLER.....	57
A) KOSTÜME AVANTÜR FİMLERİN TANIMLANMASI.....	57
B) KOSTÜME AVANTÜR FİMLERİN TARİHİ VE KAYNAKLARI.....	61
1. Destanlar	63
2. Tarihi Romanlar	65
3. Çizgi Romanlar	66
C) KOSTÜME AVANTÜR FİMLERİN ÖĞELERİ.....	68
1. Öykü ve Olay Örgüsü	69
2. Tema	72
3. Çevre	73
4. Karakterler	74
5. Görüntüleme ve İkonografi	82

II. TÜRK MİLLİYETÇİLİĞİNİN SÖYLEM VE SİMGELER DÜNYASINDAN

BESLENEN BİR FİLM TÜRÜ OLARAK KOSTÜME AVANTÜR..... 89

A) TÜRÜN SİMGELER ARACILIĞIYLA MİLLİYETÇİ SÖYLEME EKLEMLENMESİ 89

1. Bozkurt..... 93
2. Haç 96
3. Hilal..... 97
4. Harita..... 98

B) BİR KAHRAMANLIK SÖYLEMİ OLARAK KOSTÜME AVANTÜR FİMLER 104

1. Kostüme Avantür Kahramanlar..... 108
 - a) Karaoğlan 109
 - b) Malkoçoğlu/Kara Murat..... 110
 - c) Tarkan..... 111
 - d) Battal Gazi..... 112
2. Kostüme Avantür Filmleri Milliyetçi Düşünceye Eklemlen Kavramlar 113
 - a) Yabancı/Düşman 113
 - b) Dil..... 118
 - c) Din 119
 - d) Yurt..... 121
 - e) Savaş..... 123
 - f) Kadın 125

III. SONUÇ 127

KAYNAKÇA: 131

EK : İNCELENEN KOSTÜME-AVANTÜR FİMLER

ÖZET

ABSTRACT

GİRİŞ: MİLLİYETÇİ TARİHYAZIMININ BİR ARACI OLARAK TÜRKİYE SİNEMASI

“Yerli Sinemada Türklüğün Mitleştirilmesi: Kostüme Avantür Filmler” başlıklı bu tez, kaynağını popüler edebiyattan, çizgi romanlardan ve destanlar, söylenceler gibi geleneksel anlatılardan alan “kostüme-avantür”^{*} filmlerde temsil edilen “Türk olmak kavrayışı”^{nı} sorunsallaştırmaktadır. Kostüme avantür filmler, kullanılan tarihsel, mitsel motifler ve öykülerle bir tarih ve bu tarihin öznesi olan idealleştirilmiş kahramanların kurgulandığı Yeşilçam Sinemasına özgü bir film türüdür. Bu filmlerin dayandığı tarihsel söylemin, milliyetçi tarih söyleminin bir parçasını oluşturduğu savından hareket eden bu çalışma, sinema, tarih ve siyaset alanları üzerinden şekillenmektedir. Türkiye sinemasının Türk ulusal kimliğinin inşası sürecinde yani uluslaşma sürecinde etkili bir araç olduğunun düşünülmesi ve kostüme avantür filmlerde kurgulanan tarih ve ulusal kimlik anlayışlarının milliyetçi tarih yaklaşımına göre şekillendiğine inanılması böyle bir çalışmanın yapılmasının temel nedenidir.

Kostüme avantür filmler, 1930’larda ulus-devlet düşüncesiyle birlikte inşasına girilen ve bir program dahilinde yürütülen ulusal kimlik çalışmalarından kaynaklanan bir tarih anlayışını sinemaya taşımakta ve bu filmlerde Türklük ve Türk tarihi, sınırları milliyetçilikle belirlenen bir çerçevede ele alınmaktadır. Bu nedenle bu çalışma, sinemanın, Türk kimliğinin inşa edilmesi sürecinde oynadığı rolü genel olarak değerlendirmeyi ve Türk Sinemasına özgü bir film türü olan “kostüme avantürler”de

^{*} Kimi zaman film türlerinin adlandırılmasında sinema sektörünün kendi dinamikleri de belirleyici olmaktadır. Bu çalışmaya konu olan filmler Yeşilçam’ın kendi içinden çıkardığı bir adlandırmayla Kostüme-avantür başlığı altında toplanmaktadır. Herhangi bir dilde tam karşılığı olmayan “kostüme-avantür” terimi tıpkı işaret ettiği filmler gibi Yeşilçam’a özgüdür. Bu çalışmada kostüme-avantür terimi bundan böyle tırnak içine alınmadan kullanılacaktır, ancak terimin özel kullanımından dolayı tırnak varmışçasına okunmasında yarar vardır.

kurgulanan tarih ve Türk kimliği olgularını irdelemeyi, bu filmlerde ete kemiğe bürünen mitsel kahramanları ve kahramanların maceraları aracılığıyla, milliyetçi tezlerin genel kabul gören “doğrular” olarak sunulduğunu göstermeyi amaçlamaktadır. Bu amaçla çalışma çerçevesinde şu sorulara yanıt aranmıştır:

Söz konusu filmlerdeki tarih kurgusu milliyetçi tarihyazımına uygun mudur? Bu filmlerdeki kahramanlar hangi özellikleriyle bir ulusun temsilcisi olarak sunulmaktadır? Bu film türünü milliyetçi düşünce bağlamında değerlendirmemizi olanaklı kılan görsel özellikler ve filmsel söylem neleri içermektedir?

Kostüme avantür filmlerin Türk milliyetçiliğiyle bağlarını açığa çıkarmaya çalışan bu tez, iki temel varsayıma dayanmaktadır:

1. Kostüme avantür filmler milliyetçi düşüncenin inşası ve ulusal kimliğin benimsetilmesi sürecinde etkili olan mitleştirme araçlarından biridir.
2. Kostüme avantürler, Türk milliyetçiliğinin tarih ve ulusal kimlik kurgusunu sinemada yeniden üretmektedir.

Bu varsayımların sınındığı örneklem, 60’lı ve 70’li yıllarda çekilmiş bir grup kostüme avantür filmle sınırlıdır. Tez çerçevesinde incelenen filmler *Kurtkız- Aybike*, *Hakanlar Savaşıyor* ve *Baybars- Asya’nın Tek Atlısı* adlı filmler dışında, *Tarkan*, *Karaoğlan*, *Kara Murat*, *Malkoçoğlu* ve *Battal Gazi* serilerinden seçilmiştir. Seri kostüme avantür filmler, türün tüm klişelerini taşımaları ve söz konusu filmlerin kahramanlarının türün simge isimleri olmaları nedeniyle tercih edilmiştir. İncelenen kahramanlar, halk hikayelerinde ve çizgi romanlarda Türk ve Osmanlı tarihinin “ideal” kahramanları olarak tanımlanıp benimsendikleri için özel bir öneme sahiptir.

Türkiye Sinemasının uluslaşma sürecindeki rolünün, kostüme avantür filmlerin dayandığı tarih kurgusunun ve bu filmlerde ortaya konan Türk olma olgusunun tartışılabilmesi ve tezin bağlamının belirlenmesi için öncelikle bu çalışma çerçevesinde kullanılacak kimi kavramların ve bu kavramlar arasında kurulacak ilişkilerin ortaya konması gerekmektedir. Bu tez çalışmasının temel kavramları ulus, milliyetçilik, tarih ve milliyetçi tarihyazımıdır.

Ulus ve milliyetçilik kavramlarına bir çok sosyal bilim disiplininde rastlamak mümkündür. Her sosyal bilim disiplini bu kavramlara kendi temel sorunsalı çerçevesinde yaklaşmakta ve bu çerçeveye uygun bir yorum ve araştırma yöntemi kullanmaktadır. Ancak bu araştırmalarda ve varılan sonuçlarda kullanılan kavramlar aynıymış gibi görünse de kavramların farklı içerik ve yönelimlere sahip oldukları görülmektedir. “Bu konuda kesinliği tartışılmaz tek bir konu vardır: Hiçbir bilim disiplininde bu terimlerin üzerinde uzlaşılmış bir içeriği yoktur” (Erözden, 1997: 12). Örneğin hakim sosyolojik teoride ulus, “aynı ekolojik alan (bir kültür, bir pazar, bir egemenlik) üzerindeki kültürel, ekonomik ve siyasal sistemlerin çakışma süreçleriyle birlikte ‘aşağı kültürlerin’ standartlaştırılmış, homojen ve merkezi iktidar tarafından desteklenen bir ‘yüksek kültür’ ile bütünleşmesi olarak ele alınır” (Leca, 1998: 13). Siyasal teoriye göre ise ulus, “hem bireyler topluluğu olarak oluşturulan bir siyasal gruptur, hem de diğer uluslara göre siyasal bir bireydir. Ulus net bir şekilde sınırları belirlenmiş bir toprak parçası üzerinde varolan, bir iç devlet aygıtı ve yabancı devletler tarafından denetlenen ve izlenen, üniter bir yönetime itaat eden bir topluluk” (Leca, 1998: 14) olarak ifade edilir. Bu çalışma çerçevesinde incelenen filmlerde söz konusu edilen ulus kavrayışı, Wallerstein’ın ırk, ulus ve etnik grup olarak belirlediği üç toplumsal kategoriden (Wallerstein, 1995: 93-108) etnik grup ve ulus kategorilerini harmanlayan, aralarındaki farkları silikleştiren, zaman zaman iki kategoriye de

içerimleyen bir muğlaklığa sahiptir. Yani ulus, bu filmlerde hem devletin verili ya da muhtemel sınırlarına bağlı bulunan sosyo-politik bir kategori, hem de kuşaktan kuşağa aktarılan bazı kalıcı davranış özellikleriyle tanımlanan ve ulustan farklı olarak kuramsal açıdan bir devletin sınırlarıyla bağlantılı bulunmayan kültürel bir kategori olarak tanımlanmaktadır.

Milliyetçilik akımı, 18. yüzyılda ilk ortaya çıktığı dönemde devrimci, ilerici bir etki, 19. yüzyılın son çeyreğinde ise bütünleştirici etkisini yitirip, dışlayıcı ve parçalayıcı bir etki yaratmıştır. 1920'lerden sonra sol politikalarla sarmalanıp anti-faşist bir anlam kazanan milliyetçilik daha sonra yakın döneme kadar akıldışı ve yok olmaya mahkum bir ideoloji olarak değerlendirilmiştir (Hobsbawm, 1993: 192- 224; Erözden, 1997: 30- 31). Milliyetçilik türleri üç farklı rejime dayanmaktadır. İngiltere ve Amerika örneklerinde olduğu gibi bireyci, çoğulcu ve evrenselci bir tür milliyetçilik, Almanya ve Rusya örneklerinde olduğu gibi “Batıya karşı ortak bir hınçtan doğan” kolektivist, organik ve etnik bir tür milliyetçilik ve Fransa örneğinde olduğu gibi Tanrının ve kralın yerine genel iradeyi koyan, hem kolektivist hem de yurttaşlık temeline dayanan melez bir tür milliyetçilikten söz edilmektedir (Leca, 1998: 11-19). Türk milliyetçiliği bu üçüncü tür milliyetçilikle ortak özellikler taşımaktadır. Milliyetçilik tartışmalarının temel sorunu milliyetçilik akımının çeşitliliğidir. Etnik ulusçuluk ve akılcı ulusçuluk, kültürel ulusçuluk ve siyasi ulusçuluk, doğu ulusçuluğu ve batı ulusçuluğu gibi farklı milliyetçilik çeşitlerinden söz edilmektedir. Ancak son zamanlarda, aslında bütün bu farklı milliyetçiliklerin ve milliyetçi yaklaşımların kaynakları ve temel tezleri itibarıyla birbirini içeren ve bütünleyen özellikler taşıdığı ve bu nedenle de söz konusu edilen ayrımların giderek silikleştiği ve geçersizleştiği yolundaki görüşler de yaygınlık kazanmaktadır (Erözden, 1997: 90- 98). Bu anlamda Türk milliyetçiliğinin farklı içerimlerinde bu tür bir melezleşmenin izlerini görmek mümkündür.

Belli bir tarihsel aşamada ve belli bir bölgede ortaya çıkan ulus-devlet, siyasi bir kurum olarak ulusu ve milliyetçiliği önelemektedir. Milliyetçilik kendi köklerini yaratır. Milliyetçiliğin öncüleri ortak tanımlayıcı özelliklerden ya da öyle olduğunu varsaydıkları kimi özelliklerden yola çıkarak inşa ettikleri şeyleri veri olarak alırlar. Bu verilerin başarılı bir biçimde üretimi ulusun inşasının (nation-building) ilk evresidir (Leca, 1998: 149). Ulus-devletin ideal olan, mükemmel siyasal yapıya dönüştürülmesi “uluslaştırma” projesiyle mümkün olur. Uluslaştırma toplumsal farklılıkları uyumlu hale getirmeyi amaçlayan bir projedir ve bu yolda okul, ordu, siyasal ve kültürel kurumlar gibi araçlar kullanılır (Erözden, 1997: 122- 123). Bu çalışmanın temel alanlarından biri olan sinema bu süreçte yer alan kültürel kurumlardan biridir.

Kısmen insanların kimliklerini yaratma tarzı olarak tanımlanan tarih (Jenkins, 1997: 31) ve ulus-devletin inşasında, ulusal kimliğin kurgulanmasında etkin bir araç olarak kullanılan tarihyazımı bu çalışmanın kullandığı diğer temel kavramlar arasında bulunmaktadır. Zamanın belirleyiciliğinde insan toplumlarının incelendiği bir alan olarak tarih, 18. yüzyıl sonlarına kadar, siyasetin, savaşın, ticaretin, güzel sanatların ve hukukun gelişimi gibi incelemelere dayanan edebi nitelikte bir tür tarihyazımı anlayışıyla kaleme alınıyordu. 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ise tarih Avrupa’daki toplumsal gelişmelerin de etkisiyle ulusal birliği geliştirmenin, yurttaşlık eğitiminin ve milliyetçilik propagandasının bir aracı olarak değerlendirilmeye başlandı (Iggers, 2000: 3-5). Bu değişimle birlikte o güne dek vakanüvislere dayanan tarihyazıcılığı, hükümetlerin resmi kayıtlarından yararlanan bir tarihyazımı anlayışına doğru evrildi. Resmi kayıtlara ve arşivlere dayalı bu tarihyazımı yaklaşımının gelişmesiyle birlikte giderek profesyonelleşmeye başlayan tarihyazıcılığı, milliyetçi düşüncenin hizmetine girerek toplumsal alandan uzak bir siyasal tarih anlayışını yeniden canlandırdı. Yazınsal kaynakların güvenilir bulunmayarak dışlanmasıyla “bilimselliği” şüpheli bulunmaya başlanan tarih anlayışından farklı olarak siyasal tarih, ulus ve

milliyetçilik kavramları etrafında şekillenen ve bu kavramlarla ilişkili ulusal tarih çalışmalarını öne çıkaran bir disiplin olarak değerlendirildi. Siyasal bütünleşmeyi pekiştirme amacıyla ulusallığı vurgulayan ve “devlet tarihçiliği” anlayışının ürünü olan bu yeni tarihyazımı tarzı milliyetçilikten besleniyordu (Burke, 1994: 5). Tarihin milliyetçi bir yaklaşımdan değerlendirilmesine dayanan tarihyazımı çalışmaları özellikle siyasal birliğini sağlamaya çalışan ülkelerin hükümetlerince ulusal birliği kurmanın bir aracı olarak görülmüştür (Burke,1994: 5-6). Cumhuriyetle birlikte kurgulanmasına başlanan Türk tarihyazımı da böyle bir anlayışla şekillenen devlet tarihçiliğinin bir ürünüdür.

Türkiye Cumhuriyeti’nin kurulmasıyla birlikte bir ulus-devlet yaratmanın en önemli araçlarından biri olarak görülen tarihyazımı çalışmalarına özel bir değer verilmiştir. Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren, yeni kurulan devletin sahibi olarak kurgulanan “ulus”un ideal ve üstün bir tarihinin “yaratılması” çalışmaları devletin öncelikli uğraşlarından biri sayılmış, bu amaçla bir tarihyazımı seferberliği başlatılmış, bir çok kurum ve kişi modern bir ulus olarak Türklerin tarihini inşa etmekle görevlendirilmiştir. Türkiye sineması ise resmi olarak bu sürecin bir parçası gibi görülmemekle birlikte, sonraki yıllarda ulus inşa etme sürecinin etkili araçlarından biri olma işlevini üstlenen kurumlar arasında yerini almıştır. Sinema bu süreçte, tiyatro, bale ve opera gibi sanatların yanında daha popüler olması nedeniyle de oldukça etkili olmuştur. Bu çalışma çerçevesinde Türkiye sinemasının bu süreçteki rolüne de genel başlıklarla değinilmiştir.

Yukarda söz edilen kavramlar aracılığıyla kostüme avantürlerdeki Türk kimliğini ve tarih kurgusunu irdeleyen bu tez, film incelemelerinde yaygın olarak kullanılan metin çözümlemesi yöntemini kullanmıştır. Ancak çalışmanın temel problemi de kullanılan yönteme ilişkindir. Yapısalcılık, psikanaliz ve göstergebilim gibi alanların kavramlarından, anlamlandırma teorilerinden ve izleyici çalışmalarından yararlanan

metin çözümlemesi yönteminin bu çalışma çerçevesinde sistematik bir biçimde kullanılamaması tezin temel sorununu oluşturmaktadır.

Popüler kültür ürünlerinin ve kullandıkları temsil biçimlerinin egemen kurumları ve değerleri meşrulaştırarak ideolojik olarak işledikleri.özellikle popüler sinema filmlerinin “perdede olup biteni, belli bir görüş açısının kurmaca bir yapı değil de nesnel olayların tarafsızca kameraya çekilmiş görüntüleri olduğu yanılsamasını yaratarak ideolojinin yerleşmesine katkıda bulundukları” (Ryan ve Kellner, 1997: 18) sıklıkla vurgulanmaktadır. Bu yönüyle popüler sinema filmleri toplumsal gerçekliklerin inşası sürecinde etkili bir rol oynamaktadır. Popüler sinema, özdeşleşme, görüntünün sürekliliği, çerçeve uyumu, nedensellik vb. gibi biçimsel görenekleri ve eril kahramanlık serüvenleri, melodram, romantizm arayışı vb. gibi tematik görenekleri aracılığıyla seyircinin belli bir toplumsal düzenin temel varsayımlarını benimsemesini ve bunların içerdği akıldışılık ve adaletsizlikleri göz ardı etmesini sağlamaktadır (Ryan ve Kellner, 1997: 18). Ancak bu saptama, sinema seyircilerinin (bütün popüler kültür alıcıları gibi) metin karşısında pasif, edilgin bir konumda oldukları iddiasını taşımamaktadır. Popüler filmlerin anlamları seyirciden bağımsız kurulmamaktadır. Anlamlandırma süreci tek biçimli, tek boyutlu düz bir süreç değildir. Bütün medya metinleri gibi filmler de, metin ve izleyici arasındaki etkileşimler içinde anlamlandırılır. Anlam üretimi metin ve izleyicinin eşit biçimde katkıda bulunduğu dinamik bir süreçtir (Fiske, 1996: 211). Bu nedenle herhangi bir metin çözümlemesinde anlamlandırma kuramlarının ve izleyici araştırmalarının kullanılmaması çözümlemenin bütünlüklü ve eksiksiz olmasını engellemektedir. Sonuç olarak bu çalışmada da seyircinin olası anlamlandırma pratikleri konu dışında bırakılmak zorunda kalmıştır. Bu durum da anlamı metinle sınırlayan bir çözümlemenin yapılması sonucunu doğurmuştur.

Belli bir sistemiği olmayan, gevşek bir metin çözümlemesinin kullanılması çalışmanın amacıyla da ilişkilidir. Çalışmada söz konusu edilen filmlerde milliyetçi

ideolojinin izlerinin bulunması amaçlanmıştır. Bu nedenle milliyetçiliğin kimi temel kavramlarının (yurt, dil, din gibi) ve Türk milliyetçiliğinin kimi simgesel motiflerinin (bozkurt, hilal, haç gibi) kullanıldığı bağlamlar irdelenerek filmler ve milliyetçi düşünce ilişkilendirilmeye çalışılmıştır.

Çalışmanın üzerinde şekillendiği tarih, siyaset bilimi ve sinema alanlarının her birinin ayrı ayrı kavramsal çerçeveler gerektirmesi ve bu çalışmanın söz konusu alanların kesiştiği bir noktada yer alması, her üç alanı buluşturan bir çerçeve oluşturulması zorunluluğunu ortaya çıkarmıştır. Bu da, tarih ve siyaset bilimi alanlarının kendilerine ait kapsamlı bir referans çerçevesinin bulunması, sinema çalışmalarının ise zaten bir yanıyla farklı disiplinlerden beslenen bir yapıda olması nedeniyle, bir yüksek lisans tezi için oldukça geniş bir bilgi alanına hakim olmayı gerektirmektedir. Bu üç alanı bir araya getirecek bir yöntemin bulunması sorununun aşılması için film metinlerini çözümlemede tarih ve siyaset biliminin kimi kavramları kullanılmaya çalışılmıştır. Ancak ilk sorunun tam anlamıyla aşılamaması ve özellikle bu tezin geliştirilmesine yardımcı olabilecek Türk Sinemasına ilişkin yeterli çalışmanın bulunmaması nedeniyle de kimi eksikliklerin üstesinden gelinememiştir. Sonuç olarak çalışmanın temel varsayımlarının sınanması için öncelikle Türk Sinemasının diğer bazı alanlarına ilişkin değerlendirmelerin yapılması kaçınılmaz olmuş ve bu durum da çalışmanın zaman zaman ana konudan uzaklaşması sonucunu doğurmuştur.

Çalışmanın ilk bölümünde, öncelikle ulus ve milliyetçilik kavramları üzerinde durulmuş ve Türk milliyetçiliğinin genel gelişimine değinilmiştir. Daha sonra ise milliyetçi tarihyazımı ve bu tarihyazımının özgün örneklerinden birini oluşturan Türk tarihyazımı üzerinde durulmuş ve Türkiye Sinemasını milliyetçi Türk tarihyazımı bağlamında değerlendirmeyi olanaklı kılan özellikler genel olarak tartışılmıştır. Ulusal kimliğin inşası sürecinde etkili olan araçlardan biri olarak Türk sinemasının bu süreçteki rolü değerlendirilmeye çalışılmıştır

Çalışmanın ikinci bölümünde ise kostüme avantür filmler türsel olarak incelenerek yerli sinemaya özgü olan bu film türü tanımlanmaya, tür, kaynakları ve öğeleri aracılığıyla değerlendirilmeye çalışılmıştır. Kostüme avantür filmleri karakterize eden temel kavramlar olan milliyetçilik ve tarih, çözümlemenin anahtar kavramları olarak kullanılmıştır.

Çalışmanın üçüncü bölümünde kostüme avantür filmler Türk Milliyetçiliğinin söylem ve simgeleri aracılığıyla ele alınmış, türü milliyetçi tarihyazımıyla ve milliyetçi düşünceyle ilişkilendirmemizi sağlayan simgeler, kavramlar ve Türklüğü temsil eden kahramanlar üzerinde durulmuştur. Son bölümde ise çalışmanın bulguları özetlenmiştir.

Bu çalışmada kostüme avantür filmlerdeki Türklük miti, öncelikle simgeler ve türsel ikonografi açısından ele alınmıştır. Bu başlık altında milliyetçi düşünceye doğrudan ya da dolaylı göndermelerde bulunan görsel kodlar ve motifler açığa çıkarılmıştır. Daha sonra bu filmlerin merkezinde yer alan kahramanlar ve filmlerin olay örgülerinde çok önemli yer tutan bazı ilişkiler ve kavramlar aracılığıyla, türün milliyetçi düşünce ile bağları görünür kılınmaya çalışılmıştır.

Türkiye’de sinema çalışmaları ancak 70’li yılların sonunda akademik alana girebilmiştir. Bu nedenle sinemanın ülkeye girdiği ilk yıllardan bu güne kadar, akademik alan dışından bazı eleştirmenlerin, araştırmacıların, yönetmenlerin ve bazı yazarların çalışmaları da dahil olmak üzere özellikle yerli sinemaya ilişkin yeterli bir literatürün biriktiğini söylemek oldukça güçtür. Eldeki çalışmalar genellikle, sinemayı kitle iletişim araçlarından biri olarak değerlendiren ve etki araştırmalarına dayanan kimi örneklerden, yönetmen çalışmalarından, tür çalışmalarından, tek tek filmlere yönelik çözümlemelerden, biyografik çalışmalardan ya da anılar, gazete/dergi yazıları ve benzeri akademik olmayan kimi derlemelerden oluşmaktadır¹. Hem sayı olarak hem de nitelik

¹ Dorsay, A., (1989), Sinemamızın Umut Yılları; Ergün, M., (1978), Bir Sinemacı ve Anlatıcı Olarak Yılmaz Güney; Evren, Burçak., (1990), Türk Sinemasında Yeni Konumlar; Güney, Yılmaz., (1997),

açısından yeterli bir sinema literatürünün oluşmaması bu alanda yapılan her tür çalışmayı önemli kılmaktadır. Bu yüksek lisans tez çalışması da tüm eksikliklerine karşın alana yapılacak küçük bir katkı olarak değerlendirilmelidir.

A) ULUS VE MİLLİYETÇİLİK

Ulus ve milliyetçiliğe ilişkin tartışmalarda genel kabul gören yaklaşım, bu kavramların 18. yüzyılda ortaya çıkmış modern olgular oldukları yolundadır. Ulusun modern bir kurgu, bir icat ve inşa olduğu tezini savunan bu görüşe göre ulus, esas olarak 18. yüzyıl sonlarından 19. yüzyıla uzanan, derin siyasal çatışmalarla ve toplumsal değişmelerle şekillenen bir dönemin ürünüdür (Gellner, 1992; Anderson, 1993; Hobsbawm, 1993). Bu yaklaşıma göre, ulusları doğal saymak bir efsaneden ibarettir (Gellner, 1992: 94). Bu modernist tez, ulus ve milliyetçilikle ilgili çalışmalarda büyük ölçüde kabul görmekle birlikte, bu kavramların tarihin bütün dönemlerinde var olagelmış sürekli ve doğal olgular oldukları düşüncesine dayanan ilkçi/kökçü bir yaklaşım da söz konusudur. Tarihin bütün dönemlerinde ulus tarzı (etnik) oluşumlara ve buna bağlı olarak da milliyetçilik duygusuna rastlanabileceğini ileri süren bu yaklaşım milliyetçi tarihyazıcılığının dayandığı temel tezleri üretmiştir (Jaffrelot, 1998: 59 ve Smith, 1986: 12-13). Ulus ve milliyetçilik kavramlarının ortaya çıktığı dönem gibi ortaya çıktıkları yerle ilgili görüşler de bu alandaki yaklaşımlar arasında ki farklılıkları beslemiştir. Milliyetçiliğin, devrimci Fransa'nın gücüne karşı ilk kez Doğu Avrupa'da, Almanca konuşan halklar arasında ortaya çıkan bir tepki olduğu ya da bu siyasal ideolojinin devrimci Fransa'nın ve devrim sürecinin bir ürünü olduğu düşüncesi, farklı

Yol (senaryo); Kalkan, F ve R.Taraç., (1988), 1980 Sonrası Türk Sinemasında Kadın; Kirel, S., (1993), 1950-60 Dönemi Melodram Sineması ve Muharrem Gürses, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi); Makal, Oğuz., (1991), Türk Sineması Tarihi; Onaran, A.Ş., (1990), Lütüf Ö. Akad; Onaran, A.Ş., (1981), Muhsin Ertuğrul'un Sineması; Özgüç, A., (1990), Türk Filmleri Sözlüğü, Cilt I-II; Özön, N., (1995), Karagözden Sinemaya, Cilt I-II.

milliyetçilik tanımlarının yapılmasına neden olmuştur. Fakat esas olarak, bu farklı yaklaşımların ve kavramların teorileştirilmesinin temelindeki tartışmaların Avrupa’da birbirine karşıt yorumların peşpeşe sıralandığı 19. yüzyılda başladığı söylenebilir (Jaffrelot, 1998: 54, Poulton, 1999: 12-13). Ulus ve milliyetçiliğe ilişkin tartışmalarda Fransız yazarlar ulusu, (Renan, Coulanges gibi) “yurttaş milliyetçiliği” (Poulton, 1999: 13) çerçevesinde “bireysel bağlılıkların kabul edilmesinden hareket eden evrensel bir oluşum” (Jaffrelot, 1998: 54) olarak tanımladılar. Alman yazarlar ise (Herder, Fichte gibi) ulusu “etnik milliyetçilik” le (Poulton, 1999: 13) sınırları belirlenen “ortak bir dil, hatta etnik gruba doğrudan ait olmaya dayalı bir cemaat” (Jaffrelot, 1998: 54) olarak kabul ediyorlardı.

Modern ulus tezlerine kaynaklık eden düşünceler genellikle, Renan’ın ulusu “ırk, dil, din v.b. gibi doğal nedensellikler tarafından değil, her gün yeniden yapılan plebisitle, insanların iradeleriyle yeniden ve yeniden belirlenen” (Tekeli, 1998: 106) bir olgu olarak tanımlamasına dayanır. Renan’ın varlığını kişiler arasındaki bir uzlaşımaya dayalı gördüğü ve özünü “tüm bireylerinin ortak pek çok şeye sahip olmaları ve aynı zamanda da hepsinin pek çok şeyi unutmış olmaları”nın (Anderson, 1993: 20) oluşturduğunu söylediği ulus, Anderson için “hayal edilmiş bir siyasal topluluk, bir cemaattir” (Anderson, 1993: 20). Gellner ise ulusların olmadıkları yerde onların icat edildiklerinden söz eder (Gellner, 1992). Bu görüşü destekleyen ve bir çıkış noktası olarak kabul eden Hobsbawm, ulusların devletleri ve milliyetçiliği yaratmadığını, doğru olanın bunun tam tersi olduğunu ve bu nedenle de Gellner’in sözünü ettiği, ulusların oluşum alanına giren yapaylık, icat ve sosyal mühendislik gibi unsurların vurgulanması gerektiğini söyler (Hobsbawm, 1993: 24). Bu yaklaşımların ortak paydasını, ulusun kişiler arası bir uzlaşımdan kaynaklandığı görüşü oluşturur.

Ulus ve milliyetçiliğe ilişkin bu yaklaşımlar farklı tarihyazımı biçimlerini de etkilemiştir. Milliyetçi tarihyazımı ilkçi/kökçü görüşe dayanan bir tarihyazımı tarzıdır. Tarihsel sürekliliğe sahip, en eski dönemlerden modern dönemlere uzanan ve ulus-devletin de kurucu unsuru olan, özelliklerini ve özgünlüklerini yitirmemiş, eşsiz ve biricik bir olgu olarak kabul edilen ulusun tarihi genellikle ulus-devletin kontrolünde olan ve milliyetçi bir niteliği bulunan tarihyazımıyla kurgulanır. Ulus-devletin resmi ideolojisi ile sınırları belirlenen milliyetçi tarihyazıcılığı, mitolojik bir tarih kurgusuna ve ulusal folklorla dayanır. Milliyetçi tarihyazıcılığının, bu yarı masalsı, mitsel özellikler taşıyan tarih kurgusu belirli kurumlar (eğitim, kültür, iletişim gibi) aracılığıyla kitlelere taşınır.

B) “ULUS” İNŞA EDEN BİR ARAÇ OLARAK MİLLİYETÇİ TARİHYAZIMI

Milliyetçiler düşüncelerini her zaman tarihe gönderme yapan bir söylem üzerine kurarlar. Milliyetçiler için tarih, bilgi ve belgelerle, yansız ve nesnel olarak bilinip, anlatılabileceğinden, diğer tüm topluluklardan farklı ve üstün olduğuna inanılan “ulus”a ilişkin tezlere “bilimsel” dayanak oluşturur. Milliyetçiler söylemlerini, tarihsel, dilbilimsel, antropolojik kanıtlarla temellendirmeye çalışırlar ve böylelikle ideolojilerini bilimsel dış görünümüne ardına gizlerler (Copeaux, 1998: 11). Milliyetçiler, tarihin yansız ve nesnel olarak bilinebileceğini savunurken, tarihin her şeyden önce bir kurma eylemi olduğunu ve dolayısıyla da anlatıcının (tarih yazarının) kimliğine ve ideolojik yönelimlerine göre belirlenebildiğini gözardı ederler. Milliyetçi tarih yazarları; süreklilik taşıyan, anakronik, efsanevi özellikler barındıran ve masal kipinde anlatılan bir tarih anlatımı kurarken, bu bütünlüklü anlatıyı bozacak birçok ayrıntıyı ve olayı yok sayıp, görmezden gelirler. Çünkü “milliyetçilik açıkça öyle olmadığı bilinen bir şeye sıkı sıkıya bağlanmayı gerektirir” (Hobsbawm, 1993: 27) ve “tarihin yanlış yazılması da

millet olmanın bir parçasıdır” (Renan’dan aktaran Hobsbawm, 1993: 27). Bu nedenle milliyetçi tarihyazıcılığının en temel amacı; ulusun tarihi olarak kurgulanan olayların mutlak, gerçek, doğru ve değişmez bilgiler olduğuna kitleleri inandırmaktır. Özel bir tür tarih yazma pratiği olan milliyetçi tarihyazıcılığı, etkilemek ve yönlendirmek gibi bir amaç taşır ve ulusun inşa edilmesi, ulusal kimliğin kitlelere benimsetilmesi süreçlerinde etkin bir araç olarak kullanılır.

Milliyetçi tarihyazıcılığı, 19. yüzyılda kimi gelişmelerin ışığında (evrim teorisi ve modernleşmeye ilişkin gelişmeler) ortaya çıkan yeni bir tarihyazma anlayışının üç epistemolojik tercihi ile biçimlenmiştir. Bu tarih yazma anlayışını belirleyen özellikler şunlardır*:

1- Yeni bir öznenin seçilmesi ve onun karşısında bir “öteki”nin oluşturulması

19. yüzyıldan itibaren tarihyazıcılığında hanedanlar ve onların kahraman üyelerinin tarihin öznesi olarak seçilmesinden vazgeçilmiş, tarih artık kitleleri ve ulus tarzı oluşumları anlatmak üzere kaleme alınmaya başlanmıştır. Bu yeni tarz tarih yazımının varlık nedeni, ulus-devleti oluşturan halkı yüceltmektir. Her daim muzaffer olan bu halkın zaman zaman uğradığı (çoğu gözardı edilen) başarısızlıkları ise tümüyle “düşman” olan “öteki”lerin oyunu kurallarına göre oynamamalarından kaynaklanır. Düşman “öteki” fikri, milliyetçi düşüncede ve milliyetçi tarih yazıcılığında temel dayanaklardan biri olarak kullanılır (Delannoi, 1998: 33). Bazı milliyetçi tarihyazımlarında düşman’ın kimlik yapılandırıcı bir işlev üstlendiği görülmektedir (Copeaux, 1998: 4). Tarihin öznesi haline gelen ulus, stereotipleştirilmiş “öteki”lere göre tanımlanır. Ulus kimliğini güçlendirmek için ideolojik düşman-öteki sürekli bir tehdit unsuru olarak el altında tutulur (Delannoi, 1998: 33).

* Bu özelliklerin yazılmasında Tekeli’nin (1998, 118-121) çalışmasından yararlanılmıştır.

2- Tarih yazma biçimi olarak anlatının kullanılması

Tarihsel malzemeye ilişkin kronolojiyi, nedensellik ilişkisi içinde sıralayan anlatı, anlatılanların gerçekliği konusunda güçlü bir yanılsama yaratmaya olanak tanıyan bir tarzdır. Hikaye etme yoluyla anlatılan tarih, tarih yazarını bilgiye vakıf bir otorite olarak konumlar. Ayrıca hikaye etmenin geçmişteki tek tek olaylar arasında neden-sonuç ilişkisi kurarak süreklilik sağlayan bir anlatım olması, milliyetçi tarihyazıcılığına ulusun tarihi olarak anlattıkları şeylerde ihtiyaç duydukları kökleri oluşturma ve bu yolla da anlatılan geçmişi meşru bir nitelikte sunma olanağı verir. Tarihsel bir anlatı, uluslara kendilerini diğer uluslardan farklı görmeleri ve kimliklerini bu farklılıkta inşa etmeleri yolunda kolaylık sağlar. Milliyetçi tarihyazıcılığının çoğu kez mitleştirdiği bir başlangıçla tarih sahnesine çıkan ulus bu yolla “ebedi” bir nitelikte tanımlanmış olmaktadır. Ulus-devletin tarihinin hikaye etme yoluyla anlatılmasında, doğrusal, gelişmeci ve evrimci bir tarih modelinin benimsenmesi etkili olmuştur. Bu modelle ulus-devlet modernitenin geleceğe dönük iyimser bir projesi haline gelmiştir.

3- Tarih anlatımında ve coğrafyanın betimlenmesinde idiografik² bir anlayışın benimsenmesi

Ulusla ilişkin tarihsel anlatı aynı zamanda, “bir mekansal oluşum ve mekana ilişkin bir pratiğin de hikayesidir” (Tekeli, 1998: 120). Benzersiz güzellikte bir coğrafya tahayyülü, ulusal kimliğe ilişkin söylemin geliştirilmesinde kolaylık sağlar. “İdiografik bir beşeri coğrafya yazımı, kaçınılmaz olarak tarihsel bir coğrafya olacaktır” (Tekeli, 1998: 120). Tarih ve coğrafyanın bu şekilde bütünleşmesi, milliyetçi tarihçilerin, ulusu tarihin derinliklerinde yeniden inşa ederken karşılaştıkları “ulusal öz” sorununa çözüm

bulmalarında kolaylık sağlar. Milliyetçi tarihyazıcılarının oluşturdukları metinler, ulusal bağlılıkların kurulmasında etkili olabilecek özel bir dil kullanımına dayanırlar. Ulus-devletin tarihine ilişkin metinler; mesajları açık, basitleştirilmiş ancak duygusal coşkular yaratan ve aktaran metinlerdir. Bu metinler mecazlı bir anlatıma ve bazı üst kurmacalara dayanırlar.

Tarihçilerin; romantik, komik, trajik ve satirik üst kurmaca biçimlerinden yararlandıkları söylenir (Hayden White'dan aktaran Tekeli, 1998: 121). Tarihçi yaratmak istediği etkiye uygun olan bir üst kurmacaya göre olayları sıralar. Seçilen üst kurmaca, anlatılacakların kapsamını belirler. Milliyetçi tarihçiler anlatılarında genellikle romantik bir üst kurmaca seçerler. Bu yolla sorunların üstesinden gelen, zafer kazanan, kadere boyun eğmeyen, dolayısıyla da geleceğe iyimser bakabilen kahramanlar yaratmak mümkün olur. Aynı zamanda okuyucunun coşkularını, heyecan ve gurur duygularını açığa çıkarmada da romantik üst kurmaca oldukça etkili bir tarzıdır. Milliyetçi tarihyazıcıları oluşturdukları metinlerde mecazlı bir anlatıma başvururlar. Anlatı içindeki mecazlar, iletilerin açıklık kazanmasını ve yananamlar yoluyla duygudaşlıklar yaratılmasını sağlar. Milliyetçi tarihyazımında mecazlar yoluyla yaratılan yananamlar, ülke ve ulus bütünlüğünün duygusal düzeyde kurulmasını sağlar. Tarihyazımında edebiyattan alınmış dört mecaz kullanılır; eğretileme (metaphor), düzdeğişmece (metonymy), kapsamlayış (Synecdoche) ve kinaye (irony)³. Milliyetçi tarihyazımı "biz"i,

² İdiografik tarih yazımı: Ulusun ele alınmasında, genelleştirmelerden kaçınılarak o ulusun diğer uluslara benzemeyen özelliklerinin öne çıkarılmasını ve o ulusa ilişkin betimlemelerin özgünlükler üzerine kurulmasını tercih eden tarihyazıcılığı yaklaşımı.

³ Düzdeğişmece (metonymy): Eğretilmeye karşıt olarak, tümcede dizimsel bir bağıntı kuran ya da belirtilen gerçeklik düzleminde yan yana bulunan öğelere ilişkin olarak, benzetme yapılmaksızın sonucun neden, içerenin içerilen, bütünün bölüm, genelin özel, somut adın soyut kavram yerine kullanılması yoluyla oluşan değişmece türü. Ör: Bütün kentte oturanlar yerine bütün kent gibi kullanımlar.

ulusu ve ülkeyi tanımlarken eğretilmelere ve düzdeğişmecelere başvurur. Ötekinin tanımlanmasında ve betimlenmesinde daha çok kinaye kullanılır.

Milliyetçi tarihyazıcılığı ulus inşasında araçsal bir rol oynar. Ulusun inşa edilmesi sürecinde, milli bilincin oluşmasına ve ulus-devletin meşruluk kazanmasına hizmet eder. Ulus, modernleşme ve gelişmenin bir belirtisi ve toplumların evrimleşme sürecinin en üst aşaması olarak kabul edildiği için milliyetçi tarihyazıcıları söz konusu ulusun tarihin başlangıcından itibaren “ulus” formuyla varolageldiğini ileri sürerler. Milliyetçi tarih yazıcıları bu ulusun tarihte ulusal bilincinin farkına varmış ilk ya da en eski ulus olduğunu kanıtlamak için, ilkçi-kökçü yaklaşımdan esinle tarihin derinliklerinde ulusal bir kök ararlar ya da kökler icat ederler. Tek bir etnik kökene, benzersiz bir kültüre ve yüce atalara sahip olduğu öne sürülen ulus, önce tarihin derinliklerinde inşa edilir. Bunun için de köklere ve atalara dair mitler kullanılır. Tarihsel anılar efsaneler uydurulur. Bir takım olaylar ve olgular farklı yorumlanarak, ulusu yücelten kurgulara dönüştürülür.

C) OSMANLI'DAN CUMHURİYETE TÜRK MİLLİYETÇİLİĞİ VE MİLLİYETÇİ TARİHYAZIMI

Ulus-devletin ve milliyetçi düşüncelerin ortaya çıkması çoğu kez içiçe gelişen süreçler olduğu için, ulus-devletin kuruluş süreci milliyetçi düşünceler açısından da oldukça belirleyicidir. Çünkü bu düşüncelerin oluşumu sürecindeki “söylemler, imgeler,

Eğretileme (metaphor): Düzdeğişmeceye karşıt olarak, dizisel bağıntılar düzleminde ortak anlambirimcikler kapsadıklarından, aralarında eşdeğerlik ilişkisi kurulan anlamlı öğelerden birini öbürü yerine ve karşılaştırma yapılmasını sağlayan sözcükleri kaldırarak (ör. gibi) kullanma sonucu oluşan değişmece türü. Ör: Yaşamın ilkbaharı

Kapsamlayış (synecdoche): Bir sözcüğü, kapsamını genişleterek ya da daraltarak, bütün- parça, cins- tür, tekil- çoğul, ilişkisi içinde bulunduğu bir başka sözcük yerine kullanma. (Vardar, 1980)

Kinaye: Maksadı kapalı bir biçimde dolayısıyla anlatan söz sanatı. (Özkırımlı, 1987).

anlatılar nebulasına bir şekil vererek milli kimliğin de resmini çizen uğrak, milli-devlet ve onunla birlikte teşekkül eden modern iktidar aygıtıdır. İktidar icraatıyla ve söylemiyle bir millet ve kimlik kurar” (Bora, 1998:13). Ulus-devletin denetiminde, bir ulus ve milliyetçi duygu inşa etmeyi görev edinmiş böyle bir iktidar aygıtının en önemli aracı tarihyazıcılığıdır. Bu tarz bir milliyetçi tarihyazıcılığının özgün örneklerinden birini de Türk tarihyazıcılığı oluşturmaktadır. Özellikle 1930’lardaki Kemalist tarihyazımı süreci, hem Türkiye’deki resmi tarih bakışının kurucu eylemi olması (Copeaux, 1998: 8) hem de Türk milliyetçiliği düşüncesinin yeni bir mecrada yol almasına neden olması ve gelecek dönemlerin bu alandaki tartışmalarına genel izlekler sunması anlamında oldukça önemlidir. Kemalist devrimin bu yıllarda şekillendirdiği tarihyazımı aracılığıyla kurgulanan ulusal kimlik, Türk milliyetçiliği düşüncesinin sınırları ve kapsamı üzerinde belirleyici bir etkiye sahip olmuştur.

Çok uluslu Osmanlı İmparatorluğunu oluşturan topluluklar içinde Türkler ulusal kimliklerine ilişkin talepleri en son dile getiren topluluklardan biri olmuştur. Türkler ancak 19. yüzyılın son çeyreğinde, dışarıdan kimi etkilerle bir “Türklük” keşfedebilmişlerdir. 19. yüzyılın ortalarında Fransız Devriminin etkisiyle Avrupa’da gelişen milliyetçilik düşünceleri Osmanlı devletinde öncelikle Müslüman olmayan topluluklar arasında yayılmaya başlamış, bir süre sonra da Müslüman topluluklar arasında da etkili olmuştur. İmparatorluğun bütünlüğünü etkileyen bu milliyetçi hareketlere karşı, devletin birliğini, askeri ve siyasi bir takım önlemler olarak korumaya çalışmak yeteri kadar etkili olmayınca, devletin birliğini korumak için bütün tebaanın eşitliğine dayanan Tanzimat Fermanı (1839) bir dizi reformla birlikte uygulanmaya konmuştur. Bu reformlarla esas olarak, Osmanlı hanedanına bağlılık temeli üzerine kurulu bir “Osmanlı Milleti” oluşturulması amaçlanmıştır. 1860’larda *Genç Osmanlılar* tarafından savunulan “Osmanlıcılık” fikri “tüm tebaanın ırk ve din farkı gözetilmeksizin

kanun önünde eşitliğinin ve aynı zamanda Osmanlı hanedanına sadık bir anavatan fikrinin benimsenmesini öngörmekteydi” (Sarınay, 1990: 19). Ancak Osmanlıcılık yanlıları, amaçladıkları “Osmanlı Milleti”ni oluşturmada başarılı olamayınca, İmparatorluğun düşünce hayatında, daha önce Cemaleddin Afgani tarafından ortaya atılmış bulunan ve II. Abdülhamit döneminin resmi politikası olan, İslam uluslarının, kavimlerinin ulusal bağımsızlıklarına kavuştuktan sonra bir “İslam Birliği” (İttihad-ı İslam) altında biraraya getirilmelerini amaçlayan “Panislamizm” etkili olmuştur (Sarınay, 1990: 19; Hilav, 1992: 358). Milliyetçilik düşüncelerine özellikle de Türkçülüğe karşı son derece eleştirel yaklaşan İslamcılar, batılılaşmaya karşı İslam değerlerine sahip çıkılması görüşünü savunmuşlardır (Hilav, 1992: 358). Ancak Batılılaşma, İslamcılığın siyasal bir görüş olarak benimsenmesinden çok daha uzun bir süre önce bir modernleşme projesi olarak zaten İmparatorlukta kabul görmüştü. II. Ahmet’ten itibaren zaman zaman resmi devlet politikası olarak da özellikle III. Selim ve II. Mahmut dönemlerinde Batılılaşmaya yönelik adımlar atılmış ve Batılılaşma (bugüne kadar devam eden) siyasal yaşamın temel belirleyici eğilimi olarak oldukça etkili olmuştur. Aralarında farklılıklar bulunmakla birlikte genel olarak Batılılaşma yanlıları maddeci ve/ya pozitivist görüşü benimsiyorlardı. Dinin toplumsal gelişmenin önünde bir engel olduğunu savunan bu görüş yanlıları, Osmanlı birliğinin korunarak batılılaşma programlarının uygulanmaya konulmasını amaçlıyorlardı. Osmanlının, gelişen ve değişen dünyadaki varlığını, gücünü koruyarak sürdürmesini ve dünyadaki ilerlemeye ayak uydurabilmesini sağlayacak formüller öneren Osmanlıcılık, İslamcılık ve Batıcılık gibi düşünce akımlarına, daha sonra 1860’larda batıya daha açık bir ülke olan Çarlık Rusya’sında kendilerini Osmanlı olarak görmeyen Türkler arasında yaygınlaşan Türkçülük akımı da eklendi (Hilav, 1992: 361 ve Copeaux, 1998: 16-28). Bu dönemde Rusya’dan İstanbul’a gelen bir çok Türk kökenli sığınmacının etkisiyle, aydınlar arasında “Müslüman Arap- İran kültürünün ve milliyetçiliğe temel oluşturmayacak

ölçüde kozmopolit Osmanlı kültürünün reddi üstüne kurulu ulusal bir duygu olan Türkçülük” (Copeaux, 1998: 16) düşüncesi yaygın olarak taraf bulmaya başlamıştır. Rusya kökenli Türk-Tatar⁴ aydınların öncülük ettiği bu yeni düşünce, 1870’lerde Batı Avrupa’da yayınlanan ve Osmanlı aydınlarını etkileyen Türkoloji çalışmalarıyla birlikte ivme kazanmıştır. Birçok milliyetçilik düşüncesini olduğu gibi Türk milliyetçiliğinin doğuşunu da dil, tarih ve kültür alanında yapılan bu tür çalışmaların gelişmesi etkilemiştir. Özellikle son yüzyılda Avrupa’lıların nezdinde gittikçe itibar yitiren bir topluluğun üyesi olma şanssızlığını yaşayan Osmanlı aydınları için, kahramanlıklara ve soylu atalara sahip olduklarını kanıtlayacak bir tarihe sahip olma düşüncesi yaşamsal bir önem taşıyordu. Bu anlamda, bazı arkeolojik çalışmaların ortaya çıkardığı gelişmeler (Orhun yazıtları gibi), Rusya’dan kaçan bazı Türk-Tatar aydınların yarattıkları fikir fırtınaları, İttihat ve Terraki gibi (Osmanlıcılıktan topyekün vazgeçmeden) Türk milliyetçiliğine dayanan örgütlerin ortaya çıkması ve Avrupa’da, Türklerle ilgili genel görüşlerden farklılık taşıyan kimi yaklaşımlara dayanan bazı çalışmaların (Mustafa Celaledin, Leon Cahun gibi yazarların çalışmaları) artması son derece önemliydi. Bu gelişmelerin yarattığı etkiler birbiriyle bağlantılı ve birbirini belirleyen nitelikteydi. Örneğin bir çok Türk aydınının Türklükle ilgili görüşlerini belirleyen temel tezler 1870’lerde Batı Avrupa’da yayımlanan Mustafa Celaledin, Leon Cahun, Arthur Lumley Davids ve Joseph Guignes gibi oryantalistlerin Türk tarihine ilişkin çalışmalarından etkilenmişti (Hilav, 1992: 361; Sarımay, 1990: 24; Copeaux, 1998: 16-20).

Türklerin Batı dilinin ve kültürünün atası olduğunu ileri süren Mustafa Celaledin’in çalışması (Copeaux, 1998: 17) ve Türkleri “Adriyatikten Çin denizine kadar uzanan” bütün büyük uygarlıkların kurucusu olarak niteleyen Leon Cahun’un

⁴ Hüseyinzade Ali, Ahmet Ağaoğlu, İsmail Gasprinski (Gaspralı İsmail), Yusuf Akçura gibi aydınlar.

alışmasından (Hilav, 1992: 361; Copeaux, 1998: 18-19) kaynaklanan bir çok ön-kabul ve genelleme, Osmanlı Trklerinden bugüne uzanan bir çok milliyetçi ekol tarafından kullanılmıştır. Aynı dönemde Ahmet Vefik Paşa tarafından Türk tarihi ve Türk diline ilişkin ortaya konan bazı çalışmalar da Trkleri oldukça etkilemiştir. Avrupalıların ve Osmanlı aydınlarının ilgisinin Türklük zerine çekilmesine neden olan asıl gelişme ise 1887- 1888 yıllarında Orhun nehri yakınlarındaki bir arkeolojik kazıda ortaya çıkarılan  dikili taş oldu. MS 8. yüzyıla ait olduğu söylenen bu yazıtların, Türk tarihini konu edinen, Türk dilini ve bu dile uyumlu bir alfabeyi kullanan ilk ve en eski belge olması, tarih çalışmalarında eski Türklerin yüceltilmesini ve Türklerin insanlık tarihindeki yerlerine dair kimi görüşlerin otaya atılmasını sağlamıştır. Milliyetçi tarih yazarlarının Türk ulusal kimliğinin ve milliyetçiliğinin köklerini buldukları bu yazıtlar, Türklerin dünyada ulus bilincine varmış en eski halk olma iddialarını kanıtlamanın aracı olarak kullanılmıştır. Üstelik bu tez, st bir otorite olarak görülen kimi Batılılarca da onaylandığından, Türk tarihine ilişkin araştırmalarda uzun bir süre apriori bir bilgi olarak kabul edilmiştir. Bu gelişmelere Rusya'daki baskı ortamından kaçarak Osmanlı'ya gelen bazı Türk-Tatar-Azeri sığınmacıların yarattıkları düşünsel etkiler de eklenince Türkçülük Türk aydınları arasında hızla yayılmaya başlamıştır. Uluslaşmanın doğal ve kaçınılmaz bir süreç olduğunu ve bir Osmanlı milletinden söz edilemeyeceğini savunan bu dönemdeki Türkçülük düşüncesi, siyasal bir proje olmaktan daha çok dil, tarih çalışmalarına ve Batıdaki Türkoloji çalışmalarına dayanan kültürel bir nitelik taşımıştır (Sarınay, 1990: 26). Türkçülüğün siyasallaşmasında etkili olan ilk isim Ahmet Ağaoğlu olmakla birlikte Rusya'dan gelen Türk aydınları arasında yer alan Yusuf Akçura siyasal bir hareket olarak Türkçülüğün ortaya çıkmasında ki en etkili isimdir. Akçura'nın Mısır'da yayınladığı * Tarz-ı Siyaset* adlı makalesi bu alanın en temel çalışmasıdır. Öyle ki milliyetçiler için bu çalışmayı, 1848'deki "Komnrist Manifesto"nun komünistler için taşıdığı önem ve değerde bir çalışma olarak gören

yaklaşımlar bile bulunmaktadır (Hostler'dan aktaran Sarıay, 1990: 29). Türkçülüğü ilk defa bir siyasal program olarak ortaya koyan “*Üç Tarz-ı Siyaset*”, Osmanlı imparatorluğunun içinde bulunduğu zor dönemden çıkmasının çaresi olarak önerilen Osmanlıcılık, İslamcılık gibi düşünceler arasında Türkçülüğün mümkün olan en etkili ve tek çıkar yol olduğuna dair görüşler içeriyordu. Siyasal bir hareket olarak Türk milliyetçiliğini haber veren bu öncü çalışmanın yayınlandığı dönemde (1904'te) Türkçülük, henüz temelleri yeni yeni atılan bir kültürel hareketti ve hemen hiçbir yayın organında (İkdam gazetesi hariç) kendine yer bulmuş değildi.

Dönemin dünyasını karakterize eden milliyetçilik düşüncesinin Osmanlı'da Türkçülük olarak ortaya çıkmasını geciktiren neden milliyetçi hareketleri besleyen en önemli güçlerden biri olan sınıfsal tabanın Osmanlı'da bulunmayışydı. Osmanlı'da yok denebilecek kadar zayıf olan burjuva sınıfının bu süreçte oynaması gereken düşünsel rolü Akşin'in “ikame burjuvazi” olarak adlandırdığı aydınlar oynamıştı (Akşin, 1998: 60). Milliyetçilik Osmanlı'da diğer bir çok düşünce gibi öncelikle bir aydın hareketi olarak başladı. Batı tipi kimi yüksek okullarda okuyan ve mezun olan “mekteplilerin” Osmanlı toplumunu Batıya göre değiştirme arzularının bir ifadesi olarak ortaya çıkan milliyetçi düşünceler 1908'deki gelişmelerin ortaya çıkmasında önemli rol oynadı. İkinci Meşrutiyet döneminde “Osmanlı vatandaşı” yaratmak yoluyla devleti kurtarmanın olanaksızlığının anlaşılması üzerine milliyetçilik, Tanzimat'ın güçlendirdiği bürokratik seçkinlerin kendi “iyi”leri doğrultusunda toplumu ilerletme ve bu yolla da toplumsal yapıdaki konumlarını pekiştirme amacına uygun bir araç olarak algılanmaya başlandı. Tıbbiye (1827), Harbiye (1834) ve Mülkiye (1859) okullarından mezun olan bir çok kişi cumhuriyete kadar ve hatta cumhuriyet döneminde de devlet bürokrasisi içinde yer alarak (kimi kez doğrudan iktidar olarak) Türk burjuvazisinin kurulması ve geliştirilmesine dayandırdıkları toplumsal projelerini hayata geçirdiler. Çoğunlukla

İttihat ve Terraki'yle simgelenen bu Türk milliyetçileri 1950'lere kadar Türk siyasal yaşamını belirleyen temel güçler arasında yer almışlardır. 1911'de 190 tıbbiyeli öğrencinin kurduğu ve 12 Mart 1912'de resmiyet kazanan *Türk Ocakları* Türk milliyetçiliğinin sistemleştirilmesinde oynadığı rolle çok uzun yıllar Türk düşünce hayatında belirleyici olmuştur.

Gerek milliyetçiler için yaşamsal önem taşıyan arkeolojik keşiflere ilişkin gelişmelerin aktarılmasında, gerek göçmen aydınların düşüncelerinin ve batılı kimi araştırmacıların çalışmalarının yankı bulmasında, gerekse de *İttihat ve Terraki* gibi milliyetçi kimi örgütlerin düşüncelerinin yaygınlaştırılmasında Batılı siyasal ve kültürel düşüncelerin taşıyıcısı olan Osmanlı basınının ve *Türk Derneği* (1908), *Türk Yurdu Cemiyeti* (1911), *Türk Ocakları* (1912) ve *Köycüler Cemiyeti* gibi kurumların büyük etkisi olmuştur. II. Abdülhamit'in siyasal yazıları yasaklaması üzerine dil, tarih ve kültür gibi doğrudan siyasi olmayan bazı konular *Sabah*, *Tercüman-ı Hakikat* ve *İkdam* gibi gazetelerde yer almaya başlamış, bu gazeteler üstü örtük olarak Türkçülük tartışmalarının yürütüldüğü alanlar haline gelmişti (Copeaux, 1998: 23; Sarınoy, 1990: 26). İlk defa "Türk Gazetesidir" başlığıyla çıkan *İkdam*, kültürel Türkçülüğün yayın organı niteliğinde bir gazete olmuştur (Sarınoy, 1990: 27). Söz konusu gazeteler aynı zamanda Türk milliyetçiliği düşüncesi ile tarihsel çalışmaların buluşmasının da zeminini oluşturmuştur.

Tarihyazımındaki yenilenmenin eşlik ettiğı bu milliyetçi uyanış, daha sonra geliştirilecek olan Kemalist tarihyazımını ve resmi tarih söylemlerini de belirlemiştir. Bu dönemi izleyen süreçte *Türk Derneği*, *Genç Kalemler*, *Türk Yurdu*, *İslam Mecmuası* gibi kimi dergilerde yine Kemalist tarihyazımının ve daha yakın dönemlerin ideolojisi olan Türk-İslam sentezinin ilk izlerini bulmak mümkündür. Türk tarihyazımı, söz edilen gelişmelerle birlikte esas olarak bu yıllarda belirmiş durumdadır. Fakat tarihyazma

girişiminin resmi bir programa dönüşmesi, ulusal bir kimlik ve milliyetçi düşüncenin araçlarıyla birlikte büyük kimlik yaratma politikasının araçlarından biri haline gelmesi ancak Kemalist devrimle birlikte mümkün olacaktır.

1900'lerin başından 1920'lere uzanan bu süreçte genel olarak ortaya çıkmış olan Türkçülük düşüncesi Kemalist devrimle birlikte altın çağını yaşamaya ve yeni rejimin temel taşlarından biri olmaya başladı⁵. Bu dönemde milliyetçi düşüncenin ve ulusal kimlik olarak Türklüğe ilişkin düşüncelerin şekillenmesine yol açan tartışmaları ve yaklaşımları belirleyen başlıca isimler Yusuf Akçura (1876-1935), Ziya Gökalp (1875-1924) ve Zeki Velidi Togan'dır (1890-1970). Bu isimler milliyetçi tarihyazıcılığı ve resmi tarih söyleminin oluşmasında resmi ideolojiyi şekillendiren temel düşüncelerin yaratıcıları oldular. Bu isimler ve bu isimler etrafında bir araya gelen aydınlar, Kemalist rejimin öngördüğü tarihi yeniden yazacak olan kişilerdi. Gerek Kemalist rejimde iktidarda görev alan ya da iktidara yakın olan bu isimler, gerekse de bu isimler etrafında bir araya gelenler, görüşlerini çeşitli dergilerde ve resmi, yarı resmi kurumlarda dile getirdiler. Türk milliyetçiliği düşüncesinin ana gövdesi bu dönemde cereyan eden canlı tartışmalar sonucunda ortaya çıktı. Özellikle 1930'larda bizzat Mustafa Kemal tarafından teşvik edilen ve desteklenen tarih ve dil çalışmalarıyla birlikte ulusal bir kimlik olarak Türklüğün formüle edilmesi ve milliyetçi düşüncenin kitlelere taşınması sorunu iktidarın birincil politikalarından biri haline geldi. 1930'lara, Kemalist devrimin "ulus inşa etme"

⁵ 1920'lerde milliyetçi düşüncenin durumuna ve ulusal kimlik oluşturma sürecine ilişkin iki farklı yaklaşım bulunmaktadır. Sarıay (1990: 41-47) milli mücadele dönemini yaratan temel dürtünün de milliyetçilik olduğunu savunurken, tüm Kurtuluş Savaşı sürecini ve sonrasını şekillendirenin milliyetçilik bilinci olduğundan söz etmektedir.

Buna karşılık Tanıl Bora (1998: 20) milli mücadele dönemini, milli kimlik mühendisliğinin yapılmadığı, milliyetçilik ve kimlik tasarımları dizisinin büyük ölçüde bir nebula olarak kaldığı bir dönem olarak tanımlamakta ve milli kimlik tanımına bu evrede fazla önem verilmediğinden söz etmektedir. Hatta bu durumun "Kurtuluş"tan sonra da bir süre devam ettiğini söyleyen Bora, bu dönemde "devlet kurma" uğraşının baskın olduğunu vurgulamaktadır.

seferberliği damgasını vurdu. Bu dönemdeki tarihyazımı anlayışını İlkçi ve milliyetçi yaklaşım karakterize ediyordu. Bu tarihyazıcılığı 30'ların faşizan iklimiyle de şekillenen ırkçı antropoloji ve dilbilim çalışmalarına dayanmaktaydı. Dönemin tarihyazımında “anayurt” sorunu fazlasıyla önemsenirken, ulusal kökler konusunda Anadolu ve Orta Asya'ya ilişkin çok sayıda tez geliştiriliyordu. Örneğin 1936'da geliştirilen “Güneş-dil teorisi”yle dünyadaki tüm dillerin Türkçe'den türediği ispatlanmaya çalışılırken, Anadolu'nun ezelden beri Türk yurdu olduğunu kanıtlamak için de eski Anadolu uygarlıklarının Türk oldukları iddia ediliyordu. Orta Asya'lı köklerden vazgeçilemediği için de Anadolu'lu atalara Orta Asya'lı kökler icat ediliyordu. Kökenler konusuna duyulan bu ilgi 1931-1932 tarih tezlerinin kuşkulu spekülasyonlarına yol açacak kadar abartılıydı (Copeaux, 1998: 60).

Türk tarihyazıcılığının, Atatürk'ün müdahalesiyle 4 Haziran 1930'da kurulan *Türk Ocakları Tarih Tetkik Heyeti*'nin kontrolüne verilmesi devletin tarihyazımı alanını denetlemesinin ilk adımı oldu. Heyet ilk olarak *Türk Tarihinin Ana Hatları* adlı çalışmayı yayınladı. Bu çalışma tarih tezlerinin temelini oluşturuyordu. 15 Nisan 1931'de *Tarih Tetkik Heyetinin* faaliyetlerine son verilerek bu kurumun yerine *Türk Tarih Tetkik Cemiyeti* (TTTC) kuruldu. Böylelikle *Türk Ocakları* kapatılmış ve yerine doğrudan rejimin denetiminde olan yeni bir kurum kurulmuş oluyordu. Bu kurumla birlikte Türkiye'de entelektüel yaşamın mutlak denetim altına alınması sürecinde önemli bir aşama kat edilmiş oldu. Artık tarihsel söylemin üreticisi doğrudan Kemalizm olacaktı (Copeaux, 1998: 40). Bu yeni kurum çok sayıda tarih kitabı yayınladı. Tarihyazımı yeni rejimin en önemseddiği konulardan biriydi. Ankara Halkevinde 2-11 Temmuz 1932 tarihinde yapılan *I. Türk Tarih Kongresi* Kemalist rejimin tarihyazımına verdiği önemin bir kanıtıydı. Zeki Velidi Togan gibi resmi görüşle kısmen de olsa ters düşen kimi milliyetçiler bu kongrede eleştirilerek sürecin dışına itildiler. Böylelikle bu kongre daha

onlarca yıl sürecek olan bir “kültür iktidarı”nın tohumlarının atıldığı bir kongre oldu. Kemalist rejim Türk tarih tezlerinin yazılmasını ve ulusal bilincin kitlelere yayılmasını çok fazla önemseydiği için özellikle yetişecek yeni kuşakları Türklük bilinciyle donatmak amacıyla eğitim kurumlarına ve politikalarına özel bir ilgi gösteriyordu. Bu nedenle, Türk tarih tezlerine ilişkin derin araştırmaların yapılabilmesi amacıyla 9 ocak 1936’da açılan *Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi* Türk rejiminin bir simgesi olarak başkentte kuruluyordu. Fakülte 1940’da Kemalizm’in tarih tezlerini ve diğer modernleşme unsurlarını gençlere aktaracak donanıma sahip olan ilk mezunlarını verdi. Bu eğitim kurumlarında üretilen ve öğretilen Türk tarih tezlerinin ideolojik yapısını gizleyen bilimsel görünümlü tarihyazıcılığı, tarihi bir propaganda aracı olarak kullanan Kemalist rejim tarafından ulusal kimliğin inşası ve milliyetçi düşüncenin yaygınlaştırılmasının en etkili aracı olarak görülmüştür. 1930’lardan 1950’lere uzanan bir tarihsel süreçte çeşitli tarih kongreleri, araştırma kurumları ve bazı yayın organlarıyla yeni Cumhuriyetin düşünsel dünyasının resmi sınırlarını çizen Kemalizm böylelikle ulusal kimliğin en alt birimlerde de benimsenmesini sağlayan politikaları uygulama olanağı buldu. Kemalist tarihyazımı, resmi kurumlarıyla ve özellikle de eğitim kurumları ve ders kitaplarıyla; tarihi, kültürü, dili ve hatta fiziksel görünümüyle bu yepyeni “Türk”, aynı kurumlarla kitlelere benimsetildi. Türk tarihyazımı yoluyla inşa edilen ulusal kimlik ve bu yolla yaygınlaştırılan milliyetçi düşüncenin dayandığı tarih söylemi Kemalist devrimle birlikte çeşitli kurumlar aracılığıyla ulusal bilinç oluşturmak amacıyla kitlelere taşındı. Milli Eğitim Bakanlığı, Kültür Bakanlığı gibi bakanlıklar, ADTYK, Aydınlar Ocağı, Üniversiteler, dernek ve vakıflar gibi eğitim ve kültür kurumları, çeşitli kongreler, dergiler, ders kitapları, araştırma programları vs. gibi araçlarla milliyetçi tarihyazımının sonuçlarını kimlik inşa etmek amacıyla kitlelere taşırken resmi olmayan ya da yarı resmi alanlarda iletişim ve sanat kurumları, gazeteler, radyo, sinema, müzeler, edebiyat ve müzik gibi araçlarla kitlelerin bu kimliği benimsemelerini ve içselleştirmelerini sağladı.

Kemalist tarihyazımı sürecinde genellikle konu dışında bırakılan ve ancak 30'ların sonlarına doğru özellikle de 1940'larda yeniden keşfedilmeye başlayan Osmanlı'ya ve İslam'a ilişkin "geçmiş" 50'lerde siyasallaşmaya başlayan kimi akımlarda ve 1960'larda siyasal ve kültürel düzeyde kimi milliyetçi örgütlerde kendine yer bulmuştur. Resmi düzeyde de etkili olan bu "geçmişin yeniden keşfi", 1961'de *Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsünün* kuruluşuyla ve 1970'ten sonra Enstitünün yayın organı olan *Türk Kültürü* dergisiyle birlikte "Türk-İslam sentezi" ideolojisini ortaya çıkarmış ve bu sentez Kemalist milliyetçilik anlayışının dışta bıraktığı bazı kimlik unsurlarını da bünyesine katarak daha geniş ve kapsayıcı bir ulusal kimliğin oluşturulmasını amaçlayan çalışmalara yönelmişti. Aynı yıl Türk- İslam sentezinin en etkili kurumu olan *Aydınlar Ocağı*, sentezin ideologlarından olan İbrahim Kafesoğlu tarafından kuruldu. Böylece, kısmen Batı karşıtı bir tepki olarak tanımlanabilecek bu oluşumun, İslamı Türk milli kültürü ile ilişkilendirecek ve Türk kimliğinin oluşumunda dini ve milli unsurları aynı oranda etkin kılacak çalışmaları kurumsal bir nitelik kazanmış oluyordu. Türk-İslam sentezi görüşünün gelişmesini sağlayan ortam esas olarak Kemalizm'in baskın unsur olduğu ve her alanda belirleyiciliğini sürdürdüğü bir dönemin ertesinde çok partili yaşama geçilen 1945 sonrasında oluşmuştur. Bu yıllarda *Millet*, *Büyük Doğu*, *Hareket* ve *Orhun* gibi bir takım dergilerde dinsel bir eğilim ortaya çıkmış, 1950'de Demokrat Parti iktidarı ile birlikte Kemalist laiklik anlayışı etkisini yitirmeye başlamıştır. Milliyetçi ve dinci düşünceler arasında bir köprü olarak 1962'de açılan *Aydınlar Kulübü* 1965'le kapandı ve yerine 1968'de ülkedeki sol hareketlenmeye karşılık *Ülkü Ocakları* kuruldu. Bunu 1970'de "büyük tehlikelerle karşı karşıya olduğu" iddia edilen Türkçülüğü harekete geçirecek bir başka kurum olarak görülen *Aydınlar Ocağı*'nın Kafesoğlu tarafından kurulması izledi. 1980 Darbesini daha da güçlenerek atlatan bu kurumun düşünceleri 1986'da *Atatürk, Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu*'nun kurulmasıyla

birlikte resmi düzeyde de onaylanmış oldu. Böylelikle Türk-İslam sentezi yakın dönemlere kadar resmi olarak da benimsenen bir ideoloji olarak varlığını sürdürebildi.

Milliyetçi düşüncenin siyasal düzeyde örgütlenmeye başladığı yıllar 50'lerin sonlarıdır. Özellikle 60'lara ve '70'lere damgasını vuran faşizan karakterde bir siyasal hareket olarak milliyetçi düşünce, ikinci dünya savaşı sonrasında ağırlık kazanmaya başlayan anti-komünist dalga ile kitleselleşti (Bora ve Can, 1991: 44). 27 Mayıs 1960'tan sonra tasfiye edilerek bir yurtdışı görevle ülkeden uzaklaştırılan, 1944 "ırkçılık-Turancılık" davası sanıklarından Albay Alparslan Türkeş, 1963'te ülkeye döndükten sonra bazı anti-komünist dernekler üzerinde gücünü geliştirmeye başlayarak Cumhuriyetçi Köylü Millet Partisi'ne (CMKP) girdi. Daha sonra bu partide yönetimi ele geçiren Türkeş 1967'deki parti kongresinde "başbuğ" ilan edildi ve Türkeş'in "Toplumcu Milliyetçi 9 Işık Doktrini" parti tarafından benimsendi. 1969'da Milliyetçi Hareket Partisi (MHP) adını alan parti, 70'li yıllara damgasını vuran siyasal kutuplaşmanın en etkili taraflarından biri oldu. Bu dönemler boyunca siyasal söylemini anti-komünizm ve "devlet korumacılığı" üzerine kuran Ülkücü Hareket -ki artık bütün özgün faşist hareketler gibi adıyla anılmayı hak eder düzeye gelmiştir (Bora ve Can, 1991: 36)- hem evrensel bakımdan, hem Türkiye'de faşist akımın geçmişi bakımından yeni ve özgün olan, kitlesel nitelikli bir faşist hareket oluşturdu. Ancak Ülkücü Hareket ulaştığı kitlesel gücüne rağmen "bilinen bütün faşist hareketlerden farklı olarak bütünlüklü bir toplum modeli sun(a)mayan, iktidar perspektifini böyle bir tasarım üzerine bina etmeyen\edemeyen bir (reaksiyoner) hareket" (Bora ve Can, 1991: 37) olabildi sadece.

19. yüzyıldan bugüne uzanan süreçte oluşturulan ve resmi görüşe göre artık tamamlanmış olan Türklük, çerçevesi zaman zaman bazı girdilerle genişlemiş de olsa bütünlüklü bir ulusal kimliğe işaret etmektedir. Bugün Türklüğün tanımlayanları,

bileşenleri ve temel özellikleri tüm bu süreçlerde söz konusu olmuş tartışmaların sonuçlarının bir toplamıdır. Örneğin en kolay alaşağı edilen ve ırkçı düşüncelerden temellenen bir çok görüş bile (Amerikan yerlilerinin Türk olduğu iddiası gibi) bugün el altında tutulmaktadır. Zaten bu düşüncelerin daha evcilleştirilmiş kimi biçimleri kitlelerin zihinsel dünyasında da canlılığını korumaktadır.

D) TÜRK KİMDİR

Gerek Osmanlı İmparatorluğunun son dönemlerindeki kötü gidişatın çözümü olarak önerilen Türkçülük, gerekse milliyetçiliği bir program haline getiren Kemalizm; geçmişte bir yerlerde yitip gittiği, unutulduğu varsayılan bir ulusal kimlik olarak “Türklüğü” yeniden keşfetmeyi amaçlamıştır. Aslında yapılan şey dönemin yönelimlerinin, eğilimlerinin gerektirdiği ve belirlediği bir kimlik inşası ve icadını gerçekleştirmektir. 19. yüzyılın son çeyreğinden günümüze uzanan bir zaman diliminde bir çok etkiyle birlikte şekillenen bir kimlik olarak “Türklük” bu dönemde tam anlamıyla icat ve inşa edilmiştir. Bu kimliğin tanımlayanlarını ve temel özelliklerini bu icat ve inşa sürecinde bulmak mümkündür. Türk’ün kimliğine dair oluşturulan çerçeve tüm bu süreçte oluşturulmuştur.

Milliyetçi tarihyazıcıları Türk kavramının, Göktürk Yazıtlarında kullanıldığı biçimiyle, Gök-Türk (Kök-Türk) devletinden beri (6-8. yüzyıllardan beri) bütünlüklü bir etnik topluluğu ifade ettiğini iddia etmektedirler. Türklerin ilk köklerinin Nuh’un oğullarından Yafes’in soyuna dayandığı (Güvenç, 1993: 23; Bayram, 1977: 50) ya da Truvalıların Türklerin ataları olduğu yolunda çeşitli görüşler de ileri sürülmekle birlikte (Bayram, 1977: 50-51) milliyetçilerin üzerinde uzlaştıkları genel görüş, Türk adının ilk kez Gök-Türk devleti tarafından kullanıldığıdır⁶. Osmanlı aydınlarının kendi kimlik

⁶ Ancak Gök-Türk devleti zamanında Türklüğün etnik bir bütünlüğe işaret eden bir anlamda kullanıldığı savı da oldukça tartışmalıdır. Orhun Yazıtlarında bu adın diğer Türkçe konuşan boylardan farklı bir etnik grubu anlattığından ve hatta Türk adlı boyun diğer Türkçe konuşan boylara (Tokuz Oguz, Türgiş,

tanımlayıcıları arasında yer vermedikleri hatta aşağılayıcı bir takım anlamlar yükleyerek (Güvenç, 1993: 3; Kuran, 1977: 338) kullandıkları Türk adı, milliyetçi tarihçileri için bütün uygarlıklara esin kaynağı olmuş ve ilk günden itibaren ulus olma vasfıyla ödüllendirilmiş kutsal bir aidiyete işaret ediyordu. Milliyetçiler için eksiksiz ve mükemmel bir ulus olan Türkler, bir çok büyük uygarlığın da yaratıcısıdır. Kökleri Orta Asya'da olan bu büyük ulus, MÖ 2500 yıllarında Anadolu'ya gelmiş Anadolu'daki büyük uygarlıkların (Eti, Sümer gibi) ve Etrüskler'den Basklar'a uzanan bir çok Avrupa uygarlığının da yaratıcısı olmuştur (Kafesoğlu'ndan aktaran Bayram, 1977: 50-51). Bu görüşe göre evrensel uygarlığın Türkler tarafından yaratılmış olması bir tesadüf değildir. Türkler, cesurdur, dayanıklıdır ve doğal bir uygarlık kurma yeteneğine sahiptir (Copeaux, 1998: 23). Milliyetçiler tarafından böylesi önemli ve köklü bir tarihin sahibi olarak sunulan Türkleri karakterize eden nitelikler, bu ulusun üstünlüğünün ve biricikliğinin temel nedenidir. Öncelikle Türkler bütün dünyanın peşinde koştuğu bir takım uygarlık ölçütlerine tarihin ilk çağlarından beri sahiptir. Bu nedenden ötürü "başka milletler, asri medeniyete girmek için, mazilerinden uzaklaşmak zorunda kalırken, Türklerin asri medeniyete girmeleri için yalnız eski mazilerine dönüp bakmaları kafidir" (Heyd, 1979: 132). Türklerin batılılaşma, ilerleme ve gelişme çabalarını, kaybedilmiş, unutulmuş tarihlerini yeniden hatırladıkları bir süreç olarak anlamak gerekmektedir. Modern dünya uluslarının ulaştıkları en yüksek uygarlık aşaması olarak tanımlanan devlet olma/ devlet kurma durumu, Türklerin en eski çağlardan beri sahip olageldikleri

Oguz, On-ok, Saka, Otuz Tatar ve diğerleri) karşı bir çok zafer kazandığından söz edilmektedir (Aydın, 1995: 53). Yani bu yazıtlarda Türk kavmi ile diğer Türkçe konuşan kavimler arasına kesin bir ayırım konmuştur. Hatta bu yazıtlarda geçen Türk adının bir kavmi işaret edip etmediği de tartışmalı bir konudur. Türk adının "soylu halk, tüm halk, kağanın egemenliğinde birleşmiş soylular" gibi bir tür sesleniş ve hitap sözü olarak kullanıldığı da ileri sürülmektedir (Semih Tezcan'dan aktaran Aydın, 1995: 53). Ancak milliyetçi tarihçileri kavim adı olduğu varsayılabilirse bile oldukça dar bir bağlamı ifade ettiği açık olan bu adlandırmayı siyasi bir ad olarak kullanmaktadırlar (bakınız Bayram, 1977: 50- 51).

doğal bir özelliktir. Milliyetçi metinlerde altı çizilen “devlet kurmadaki doğal yetenek” devlet baskın ulus fikrinin bir ürünüdür ve genelde Türk milliyetçiliğinin bütün yönelimlerinde vurgulanan ve ulusal bir kimlik olarak Türklüğün inşasında ön plana çıkarılan bir özelliktir. Türk milliyetçilerine göre “Devlet, milletin ... kolektif kişiliği olarak tanımlandığı için milletin ‘kendisi’ sayılır. İnsan teki ancak devlet dolayımıyla modern çağda varolmasını sağlayan milli kimliğe erişir.” (Bora, 1998: 30). Türklüğü hep bir devlet formu içinde kurgulayan ve ulusal kimliği ancak devlet olma ölçütüyle anlamlandıran milliyetçiler, Türklerin karakteristik özelliklerinden biri olarak da devlete, başa bağlılığa ve itaate vurgu yaparlar (Baltacıoğlu’ndan aktaran Bora, 1998: 30). Devletine ve yöneticilerine karşı son derece itaatkar olan Türklerin buna karşılık bir diğer önemli özellikleri de bağımsızlıklarına ve özgürlüklerine olan düşkünlükleridir. Bağımsızlık ve demokratik özgür düşünce de Türklerde doğal olarak bulunan özelliklerdir. İlk dönemlerden beri demokratik bir yaşamı benimsemiş olan Türkler bu nedenle hiç bir halkı ezmezler ve hiç bir ayrımcılık gözetmezler. Modern toplumlarda rastlanan bir çok ayrımcılığa Türklerde rastlanmaz. Türkler diğer uluslara ve kültürlere karşı hoşgörülüdürler. Türk milliyetçiliğinin ideologlarından Kafesoğlu’na göre (aktaran Copeaux, 1998: 70- 71) “Türk milliyetçiliği, adalet duygusu ve ‘milli kültür’ sayesinde insan uygarlığının hizmetindedir. Hiç bir zaman kan dökmemiştir; ne ırkçı ne de dincidir, çünkü hoşgörü ve laiklik Türk tarihinin belirleyici özellikleridir”. Feminizmin, demokrasinin, çevre bilincinin hatta hayvan haklarının izlerini bile Türk tarihinde bulmak mümkündür. Adalet duygusu, kadın- erkek eşitliği, örgütlenme yeteneği ve disiplin ruhu Türk topluluklarının temel özellikleri arasındadır (Copeaux, 1998: 21). Laiklik ve düşünce özgürlüğü Türk tarihinin belirleyici özelliğidir. Türkler zayıfları korur, yaşlıları sayar, adaleti ve özgürlüğü sever, kadına ve aile şerefine saygı duyarlar. Türkler, eli açık, konuksever, alçakgönüllü, sadık, cesur, doğru ve dürüsttürler (Heyd,

1979: 133). Türkler tek tanrı inançları, kadın- erkek eşitliğini sağlamış olmaları ve tek eşliliğe dayanan aile yapılarıyla modern toplumun şartlarını daha ilk çağlardan sağlamışlardır. Milliyetçilikleri, bağımsızlıklarına olan düşkünlükleri ve otoriteye itaatkarlıkları Türklerin ulusal karakterlerinin temel özellikleridir. Bununla birlikte Türkler aynı zamanda dinamik, pratik zekalı, rasyonel, dünyevi, canlı ve neşelidirler (Bora, 1998: 48). Ulusların doğal özelliklerine önem veren, ulusu romantik, kültürel ve kalıtsal bir varlık olarak gören Alman milliyetçiliği (Heyd, 1979: 189-190) gibi Türk milliyetçiliği de Türk tanımını daha çok duygusal düzeyde heyecan yaratacak özelliklerle donatma eğilimindedir. Bu düşüncelere göre, zihinsel ve duygusal kapasitesiyle mükemmel olan Türkler ırksal olarak da üstün bir niteliğe sahiptir. Türkler beyaz ırka mensup, “düz burunlu, değirmi çehreli, hafif dalgalı saçlı ve orta gürültükte sakal”ları (Bayram, 1977: 51) olan güzel insanlardır. Hatta “Turan tipine örnek olan Orta Asya, Maveraünnehir ve diğer Yakın Doğu Türkleri, beyaz tenli, koyu parlak gözlü, değirmi yüzlü (ay yüzlü, badem gözlü), endamlı, sağlam yapılı erkek ve kadınlar ile (Göktürk prensi Kül Tigin büstü) Orta Çağ kaynaklarında güzelliğe misal olarak gösterilmiş, İran edebiyatında Türk sözü ‘güzel insan’ manasına alınmıştır” (Kafesoğlu’ndan aktaran Bayram, 1977: 51). Türklerin fiziksel güzellikleri ve ırksal üstünlükleri milliyetçi düşünce için öylesine büyük önem taşımaktadır ki, dünyada ırkçılığın yaygın olduğu 1930’larda, Atatürk’ün desteğiyle Afet İnan’ın yaptığı ve o güne dek görülmemiş genişlikte bir örneklem alanına sahip olan bir sosyolojik araştırma ile bu üstünlüğün kanıtlanması yoluna bile gidilmiştir (Copeaux, 1998: 35).

E) MİLLİYETÇİ BİR TARİHYAZIMI ARACI OLARAK TÜRKİYE SİNEMASI

Türkiye sinemasını dünden bugüne biçimlendiren ana izlek, Türkiye Cumhuriyeti’nin gelişimiyle benzer bir seyir izlemiştir. Daha sonra Cumhuriyeti de

doğuracak olan çalkantılı bir dönemde ülkeye giren sinemanın, Türkiye'deki serüveni, ulus-devletin oluşumu, Türklüğün inşası ve milli duygunun kitlelere taşınması süreçlerinde şekillenmiştir. Ulusun ve ulusal sinemanın kaderi neredeyse ilk günden itibaren iç içe gelişmelerle, benzer bir yolda belirlenmiştir. Ülke tarihinde belirleyici olan uluslaşma, batılılaşma ve demokratikleşme tartışmaları önemli ölçüde sinema alanında da etkili olmuş ve bu etki ortaya Türkiye tarihinin aynası olan bir sinema tarihinin çıkmasını sağlamıştır. İlk bakışta bir ülkenin tarihinin o ülkedeki her hangi bir sanat alanını belirlemesi doğal ve sıradan bir durum olarak düşünülebilir. Ancak ülkemizdeki durumu özgün kılan, hem ülke tarihinin hem de sinema tarihinin neredeyse birebir ve eş bir seyir izlemesi ve bunun da doğrudan sinemacılar eliyle “bilinçli” denebilecek bir çabayla sağlanmış olmasıdır. Öyle ki sinema tarihi ve ülke tarihi arasında hemen hiç bir kopuş anına rastlanmaz. Şaşırtıcı olan şey, bu süreçte resmi belirlemenin ve devlet müdahalesinin neredeyse hiç olmayışdır. Türkiye sineması ve Türkiye Cumhuriyeti tarihi arasındaki bu ilişki, bir çok tartışma için son derece verimli bir alandır. Özellikle ulusal kimliğin inşası ve milliyetçi düşüncenin yaygınlaştırılması sürecinde sinemanın oynadığı rolün açığa çıkarılmasında bu ilişkiyi vurgulamak bir zorunluluktur. Bu nedenle bu bölümde Türkiye sineması tarihi, ulusal kimliğin inşası ve milliyetçi düşüncenin gelişmesi süreciyle paralel bir şekilde değerlendirilecek ve böylelikle bu ilişkinin bu alandaki boyutları saptanmaya çalışılacaktır. Bunun için de Türkiye sinema tarihyazımına, sinema alanında etkili olmuş ve kimi kez akım olarak nitelendirilmiş çeşitli tartışmalara ve genel olarak film türlerine ve filmlere bakılacaktır.

1. Türk Sinema Tarihyazımı

Sınırlı sayıdaki Türk sinema tarihi çalışmasının belirleyici iki özelliği bulunmaktadır. Bu özellikler, tarihyazımı denemelerinin ve sinema tarihinden yararlanan bir çok çalışmanın anlatı olarak kurulması ve tarih yazarlarının metinlerini, sinema

tarihyazımı çalışmalarının kurucu metni sayılan “*Türk Sineması Tarihi*”inde (Özön, 1962) çizilen tarih çerçevesine göre şekillendirmeleridir. Bu iki özellik sinema tarihi çalışmalarını, milliyetçi tarihyazımı anlayışıyla kurulan ve bir bütün olarak ulusal “Türk sineması tarihi” oluşturmayı amaçlayan metinler olarak değerlendirmeyi zorunlu kılmaktadır.

1962’de yayınlanan ve sinema tarihi çalışmalarının öncü metni olarak kabul edilen “Türk Sinema Tarihi”yle (Özön, 1962) birlikte; Özön’ün kullandığı dönemlendirme, Türkiye’de sinemanın gelişiminde 1950 öncesine ilişkin değerlendirmeler ve Muhsin Ertuğrul’un Türk sinemasındaki yerine dair görüşleri bir çok sinema yazarı tarafından tartışılmaz, önsel bilgiler olarak kabul edilmeye başlanmıştır (Işığın, 2000). Özön’ün çalışmasının çizdiği sınırlara sadık kalan sinema tarihyazımlarının genellikle aynı modeli yineleyen, aynı argümanlara dayanan ve anlatı olarak kurulan metinler olmaları bu çalışmaların milliyetçi tarihyazımlarına paralel olarak değerlendirilebilmeleri sonucunu doğurmaktadır.

Bir tarih yazarının tarihi anlatı olarak ele alması; metninde, geçmiş zaman sıralamasına uygun olarak yaratıcı bir biçimde yeniden kurması, betimlemesi ve bir ölçüde de anlamda kurduğu bir duygudaşlık içinde yorumlamasını gerektirir (Tekeli, 1998: 66). Anlatıyı bir biçim olarak seçen tarihçi her şeyden önce tarihte bütünlüklü ve sürekli bir öykü olduğunu varsayar. Tarihçinin görevi bu öykünün açığa çıkarılmasını sağlamaktır. Bu nedenle tarihsel metin bugünden geçmişe doğru bir bakışın ürünü olmasına rağmen başlangıçtan bugüne uzanan bir anlatı olarak kurulur. İnandırıcılığını da olayları zaman içindeki bu nedensel, sürekli ve bütünlüklü sıralayışından alır. Anlatı biçiminin tarihteki sürekliliği fazlasıyla vurgulaması, tarihyazımında tarihsel başlangıçlara ve tarihsel dönemlendirmelere belirleyici bir işlev yükler. Sonuçta başlangıçlar ve dönemlendirmeler için yapılan seçme tarihçinin amaçlarıyla yakından

ilişkilidir. Ancak bu sadece pragmatik bir seçme değildir. Aynı zamanda kurulan tarihsel bütünlüğün değişmez (değiştirilemez) ve mutlak olduğu yolunda bir anlamı da barındırır. Özön'ün sinema tarihinde ve daha sonraki sinema tarihi çalışmalarında metinlerin anlatı olarak oluşturulması, tarihin betimlenmesini ve yaratıcı bir biçimde yeniden kurulmasını gerektirmiştir. Özellikle Özön'ün anlattığı sürecin büyük bölümüne bizzat tanıklık etmiş olması metnin kişisel bir anlatı olarak kuruluşunu güçlendirmiş ve daha sonraki tarih çalışmalarında da etkisini sürdüren kişisel anılar ve görüşlere dayalı bir tarihçilik anlayışının yerleşmesine neden olmuştur. Ancak bu sinema tarihleri anlatı olarak kaleme alındıklarından; bütünlüklü, sürekli, mantıklı ve tartışılmaz bir öykü kurulmuş, daha sonra anlatılacak olayları bir araya getirmeyi sağlayacak bir başlangıca dayanılarak ve bütün bir sinema tarihi metnin mantığını haklı çıkaracak bir dönemlendirmeye başvurularak metnin kişisellikten uzak “nesnel ve bilimsel” bir metin görünümüne bürünmesi sağlanmıştır. Zaten tarihin anlatı olarak kurulmasının en önemli getirilerinden biri bu yolla sağlanan gerçeklik ve mutlaklık düşüncesidir. Barthes'ın sözleriyle anlatının gücü, yaşamın kendisi olmasından gelmektedir (aktaran Tekeli, 1998: 68). Anlatı yoluyla aslında kişisel bir seçki olarak kurulmuş olan bu sinema tarihi gerçeklik iddiasına bürünebilmektedir. Tarihçinin çizdiği tarihsel çerçevenin içinde ve dışında kalan olaylarla metne özgü bir tarihsel gerçeklik inşa edilmiş olur. Özön'ün çalışması başta olmak üzere Türk sinema tarihi çalışmalarının tümünde başlangıç ve dönemlendirme aracılığıyla güçlendirilen bir tarihsel gerçeklik söz konusudur. Özön ve diğer sinema tarihi yazarlarının çalışmalarının çizdiği tarih Kemalist tarihyazımıyla sınırları belirlenen bir tarih anlayışına dayanır. Karakteristik özelliği milliyetçilik olan bu tarih anlayışı, ulusal başlangıcın tespitinde, dönemlendirmede ve değer atfedilen ya da değersiz bulunan kimi olay ve kişilere yönelik tavırlarda gözlemlenebilir. Bu anlamda öncelikle, Özön'ün kitabında kullanılan, diğer yazarlarca da yinelenen dönemlendirmenin milliyetçi düşüncenin gelişim evreleriyle paralelliği üzerinde durmak

gerekmektedir. Bu sinema tarihi dönemlendirmesinin en belirgin özelliği, dönemlendirmeyi belirleyen ayrımların milliyetçi düşüncenin gelişim evreleriyle benzerlik taşımasıdır. Türkiye’de siyasal tarih ve kültür tarihi arasında sıklıkla görülebilecek bu benzerlikler siyasal yaşamın belirleyici etkilerinden biridir. Ancak sinema tarih yazımı açısından bu durum tarih yazarlarının kişisel tercihlerinden kaynaklanan kendiliğinden bir sonuçtur. Sinema, ulusal özgünlüğü arttıkça ve ulusal bir nitelik kazandıkça batılılaşmayı da sağlayacak modern bir araç olarak görülmüştür. Türk sinema tarihyazımlarının temel omurgasını da sinemayı, ulusun inşası ve modernleşmesi (batılılaşması) sürecinde etkili bir araç olarak tanımlayan bu görüş oluşturmuştur.

Genel olarak sinema tarihi çalışmalarında kullanılan dönemlendirmede sinema tarihi beş başlıkta ele alınmaktadır:

- 1) Sinemanın Türkiye’ye girişi (1896- 1914)
- 2) İlk adımların atıldığı dönem (1914- 1922)
- 3) Tiyatrocular dönemi (1922- 1939)
- 4) Geçiş dönemi (1939- 1950)
- 5) Sinemacılar dönemi (1950 ve sonrası)

Özön’ün modernist bir yaklaşımla yaptığı bu dönemlendirmenin belirgin özelliklerinden biri milliyetçiliğin gelişimiyle sinemanın gelişimi arasında gözlemlenen paralellik ve ulusallığın belirleyiciliğidir. Özön’ün, sinemanın Türkiye’ye girişi başlığı altında söz ettiği ilk dönem, ülkenin teknolojik anlamda olduğu kadar düşünsel anlamda da Batıyla yoğun ilişkiye girdiği bir dönemdir. Bu dönemde, 19. yüzyılın sonunda, sinema ülkeye teknik bir mucize olarak girerken, milliyetçi düşünce de hemen hemen

aynı dönemlerde ülkenin kurtuluşunun mucizevi formüllerinden biri olarak kabul görmeye başlamıştır. Özön'ün sinema tarihinde ilk adımların atıldığı dönem olarak değerlendirdiği 1914 ve 1922 yılları arasında, sinema alanında etkili olan kurumlar genellikle resmi, yarı resmi ve Merkez Ordu Sinema dairesi (MOSD)⁷ gibi askeri kurumlardır. Bu dönemde Türkler sinemada ilk ürünlerini vermeye başlamışlardır. Bu döneme ilişkin ortak değerlendirmelerde belirleyici olan nokta “ulusal sinema” serüveninin Türklerin sinema faaliyetine girişmeleriyle başlatılmasıdır (Işığın, 2000). Bu yıllar ulusal kimlik tasarımlarının yapılmadığı ve milliyetçi düşüncelerin büyük ölçüde belirsiz kaldığı bir dönemdir. Sinema tarihi çalışmalarında genellikle konu dışında bırakılan bu döneme ilişkin temel yaklaşım Türkiye’de her şeyin 1923’le başladığı ve bu tarihin büyük bir kopuş anını ifade ettiği görüşünden kaynaklanır. Kemalist tarihyazımının sınırlarını çizdiği bu yaklaşıma göre 1923 öncesinde her şey gibi sinemaya ilişkin de kayda değer bir gelişme olmamıştır. Genel kabul gören sinema tarihi dönemlendirmesinde, 1922 ve 1939 yılları arası gerçek anlamda bir sinema faaliyetinin başladığı ve milliyetçi düşüncenin yukardan bir müdahaleyle resmi bir program haline getirildiği bir dönemdir. Özön'ün dönemlendirmesinde özellikle vurgulanan, Muhsin Ertuğrul'un tek adam oluşuyla karakterize olan 1922- 1939 yılları arası, bu özelliği nedeniyle siyasal hayattaki tek partililikle doğal bir özdeşlik kurulmasına neden olmaktadır. Bu döneme ilişkin tüm tarih çalışmalarında kullanılan ortak saptama bu “tek adam- tek parti” bağlantısıdır. Sinemada tek adamın hakim olduğu ve tiyatrocuların belirleyici olduğu bu dönemde, yeni Cumhuriyetin kurumsallaşmasında sinema özellikle devrimin değerlerinin taşıyıcısı olarak önemli bir rol oynamıştır. Bu dönemde aynı zamanda milliyetçi düşünce resmi devlet politikası olarak kabul görmüş

⁷ Merkez Ordu Sinema Dairesi (MOSD): Harbiye Nazırı ve Başkumandan Vekili Enver Paşa'nın emriyle 1915'de kuruldu. Müdürü Weinberg ve yardımcısı Fuat Uzkınay'dı. Personeli arasında Cemil Filmer ve Mazhar Yalay bulunuyordu (Özön, 1968: 44).

ve milliyetçi tarihyazımı çalışmaları devlet desteğiyle resmi bir program çerçevesinde uygulanmaya konmuştur. 1939 ve 1950 arası dönemi bir geçiş dönemi olarak adlandıran Özön, bu yılları, sinemaya tiyatro dışından katılan kimi sinemacıların belirlediği bir arayış dönemi olarak değerlendirmektedir. Aynı yıllar Türk siyasal yaşamı açısından da bir arayış dönemidir. Bu yılları, milliyetçi düşüncenin, o güne dek Kemalizm'in etkisiyle dışarda bırakmak zorunda kaldığı kimi eğilimlerinin (Turancılık gibi) su yüzüne çıktığı ve yine milliyetçiliğin üstü örtük olarak varlığını sürdüren kimi düşünce akımlarıyla (İslamcılık) ilişkiye girmeye başladığı yıllar olarak değerlendirmek mümkündür. Bu anlamda 1950 sonrası hem Türk siyasal yaşamı için hem de sinema için tamamlanma yılları olarak değerlendirilebilir. 1950 sonrasında başlayan süreçte özellikle 60'larla birlikte başlayan süreçte, milliyetçi düşünce, bünyesine kattığı dinsel motiflerle birlikte yeniden bir kurtuluş önerisi olarak formüle edilirken, sinema alanında yürütülen tartışmalar ve ortaya konan kimi ayrıksı ürünler aracılığıyla hem sinemanın hem de ülkenin kurtuluşunun formülleri üretilmeye başlanmıştır.

Türk sinema tarihyazımlarında genel eğilim olan ve Özön'e dayanan, sinema tarihini bir ilerleme ve gelişme modeli içinde sıralayan bu tarz bir sinema tarihi dönemlendirmesi, sinemayı, üretimin giderek arttığı buna paralel olarak da sanatsallığın geliştiği bir endüstri olarak idealize eder (Işığan, 2000). Sinema tarihyazımını milliyetçi tarihyazımıyla ilişkilendirmeye olanak tanıyan bu sinema tarihyazımı ulusal ilklere verdiği önemle de milliyetçi tarihyazıcılığın yararlanır. Milliyetçi tarihyazıcılığı için ulusu üstün kılmanın araçlarından biri olarak kullanılan ulusal ilkler konusu, ulusal sinema tarihyazımı açısından da büyük önem taşır. Bu çalışmaların hemen tümünde "Türk sineması tarihi, gerçek anlamda ancak bir Türk yönetmenin sahneye çıkmasıyla başlatılır" (Işığan, 2000). Tartışmalı da olsa, "*Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı*" 1914 yılında Fuat Uzkınay tarafından çekilmiş "ilk 'Türk' filmi" olarak kabul edilir. Bu

filmin “ilk Türk filmi” sayılmasının nedeni filmi çeken kişinin “Türk” olmasıdır. Bu filminden önceki sinema çalışmalarını çoğunlukla yabancılar ve azınlıklar yürüttükleri için 1914’den önceki yıllar, sinema tarihi çalışmalarında genellikle çok az yer verilen, özetlenerek geçilen bir dönem olarak yer alır (Işığın, 2000). Tarih metinlerinde, sinemanın ilk yıllarının anlatıldığı bölümlerde ulusal köklerin yaratılması ve ulusal başlangıçların kutsanması amacıyla etnik kimlikler üzerinde özellikle durulurken, sinemanın gelişim yıllarının anlatıldığı bölümlerde, “tek ulus, tek devlet” politikaları gereği sinema tarihini etkileyen ulusal, etnik, dinsel farklılıklar özellikle yok sayılmıştır. Hatta kimi zaman hümanist bir milliyetçilikle⁸ perdelenen bir yöntemle Türk olmadıkları açıkça bilinen kimselerin Türkleştirilmeleri yoluna bile gidilmiştir.

2. Sinema Tartışmalarında Milliyetçiliğin İzleri

Türkiye sinemasına ilişkin birbirinden farklı, çok sayıdaki değerlendirmenin ortak paydasını, Osmanlı’dan itibaren düşünce dünyasına damgasını vurmuş olan toplumsal “kurtuluş formülleri” oluşturmaktadır. “Özünü yitirme” kaygısının eşlik ettiği, ilerleme, gelişme ve büyüme tasarıları olarak ortaya çıkan bu formülleri, zaman zaman yüzünü batıya dönen, bazen de tamamen ulusal, dinsel, kültürel ve benzeri “öz değerleri” referans alan ama esasında hep bir modernleşme projesi olarak düşünülen formüller olarak değerlendirmek mümkündür. Milliyetçi düşüncede ve ulusun inşa edilmesi sürecinde ana “dürtü” olan bu “güçlü olarak varolma, ilerleme, gelişme” arzusu hem Türkiye tarihini biçimlendiren temel belirleyenlerden biri hem de sinemanın gelişiminde etkili olan temel bir vurgudur. Türkiye sinemasının genel çerçevesi, hemen her zaman modernleşme ve modernleşmeyi bir program olarak benimsemiş olan ulus-devletin

⁸ Bu durum daha çok sol bir perspektiften olayları yorumlamaya çalışanların tercih ettikleri bir durumdur. Anadolu’luğu ya da Türkiyeliliği üst bir kimlik olarak öneren bu yaklaşımlar da sorunludur. Örneğin

temel değerleri tarafından çizilmiştir. Devlet tarafından değilse bile sinema yaratıcıları ve sinema üzerine düşünce üretenler tarafından özgün ya da Avrupamerkezli bir modernleşmenin aracı olarak düşünülen sinema, bu modernleşme sürecinin en önemli ürünü olan “ulus”un inşa edilmesinde de göz ardı edilmeyecek bir rol oynamıştır.

Türkiye sineması, Türk ulusal kimliğinin inşası ve bütünlüklü bir kimlik olarak Türklüğün yaygınlaştırılması ve benimsetilmesi süreçlerinde diğer birçok kurumla birlikte oldukça etkili olmuştur. Toplumun modernleşmesi, film üreticileri ve sinema yazarları tarafından da temel bir amaç olarak benimsenmiş, Osmanlı’dan itibaren ülkenin düşünsel dünyasını belirleyen ve aydınların doğal misyonları olarak gördükleri “devleti kurtarma” Türkiye sinemacılarının da kendiliğinden üstlendikleri bir görev olmuştur. Osmanlı İmparatorluğu döneminde devleti kurtarma formülleri olarak ortaya çıkan kimi düşünce akımları, Türkiye sineması tarihinde de belli başlı tartışmaları besleyen ve kimi zaman sinemayı kurtarma, kimi zaman da sinema aracılığıyla ülkeyi kurtarma formüllerini ortaya çıkaran düşünceler olarak taraftar bulmuşlardır. 1950’lere kadar Türkiye sinemasını doğrudan belirleyen milliyetçi- batılaşmacı yaklaşım (Kayalı, 1994: 14) bu yıllardan sonra örtük bir biçimde, ancak daha da güçlenerek varlığını sürdürmüştür. 50’lere kadar Kemalist milliyetçiliğin izinden giden bu temel yaklaşım, daha sonra siyasal ve kültürel olarak 1930 sonlarında başlayan ve o zamana dek bastırılmış kimi farklı düşünsel eğilimleri de (Osmanlıcılık, İslamcılık gibi) bünyesine katarak tek bir yönelimle tanımlanamayacak kadar geniş, çeşitli, karmaşık bir yaklaşımlar bütünü haline gelmiştir. Ancak çok küçük kimi adımlar sayılmazsa (hepsi bir biçimde sansür yoluyla bertaraf edilmiştir zaten) Kemalist devrimin ve yeni Türkiye Cumhuriyetinin temel değerlerine bağlılık, hem sol hem sağ düşünceyi paylaşan sinemacıların (yönetmen, yapımcı, oyuncu, sinema yazarı, araştırmacısı ve diğer

Halikarnas Balıkcısı gibi isimlerin çalışmaları. Sinemada bu durumun örneğini Manaki Kardeşlere

sinemayla ilişkili kişiler) neredeyse ortak özelliğidir. Türkiye sinemasını şekillendiren temel özelliklerin, Cumhuriyetle birlikte inşasına girilen “ideal Türk”e ait özelliklerle aynılık taşıması ve farklı, muhalif görünen eğilimlerin bile temel ayrımlara dayanmaması sinemacıların gönüllü olarak kendilerine biçtikleri “kurtarıcı” rolün bir sonucudur. Çünkü devletin sinemayla ilişkisi başlangıcından itibaren sadece denetlemeye, kontrole, sansüre yönelik olmuştur. Bu yoğun denetimin de özgür bir sanat üretimini etkilediği ve Türkiye sinemasının bir çok niteliğini belirlediği açıktır. Ancak, bu müdahelerin bir sanatsal alanı topyekün iğdiş edecek güçte olmadığı da açıktır. Bu nedenle güncel politik, kültürel, sosyal tartışmalara bağlı olarak ortaya çıkan kimi muhalif görünümlü yönelimlerin hemen hiç bir dönemde sistemle ve egemen değerlerle köklü çatışmalar, farklılıklar taşınamaması ve Türkiye sinemasının, programlanmadığı ve doğrudan bir araç olarak düşünülmediği halde hem bir Türk kimliğinin inşa edilmesi sürecinde hem de bu kimliğin kitlelere taşınıp insanlarca benimsenmesinin sağlanması sürecinde bir çok kurumdan çok daha fazla etkili bir rol oynaması dikkat çekicidir. Uluslaşma sürecinin etkili kurumlarından biri olan sinema, bir ulus inşa etme ve milliyetçi düşünceleri şekillendiren temel özellikleri kitlelere taşıma görevini neredeyse doğal ve kutsal bir görev olarak benimsemiştir. Bu durumun dillendirilmesi, Türkiye’de neredeyse 90 yıla varan bir sinema üretimini aynılaştırma tehlikesi taşımakla birlikte yine de tüm bu zaman zarfında sinemanın üzerinde şekillendiği zihniyet kalıplarının köklü değişiklikler yaşamadığını söylemek de bir zorunluluktur.

Türkiye sinemasında hemen her zaman (ayrısı çok az sayıdaki kimi film ve eğilim dışarıda bırakılacak olursa) melodramlardan, kostüme avantürlere uzanan bir çok film türünde, sağda ya da solda yer alan bir çok yönetmende ve sinema üzerine yazan eleştirmen, tarihçi ve araştırmacılarda etkili olan genel bakışın, modernleşmeci ve ona

ilişkin yaklaşımlar oluşturur.

bağlı olarak da milliyetçi bir bakış olduğu söylenebilir. Ancak sinemayı milliyetçi tarihyazımına ve ulusun inşa edilmesi sürecine eklemleyen bu bakışı, doğrudan devlet eliyle örgütlenen ve belirlenen bir bakış olarak değerlendirmek yanlıştır. Bu durumu, sinema yaratıcılarının, sinema üzerine yazarların ve araştırmacıların ülkenin düşünsel atmosferiyle de belirlenen kendiliğinden bir yönelimi olarak tanımlamak daha doğru bir yaklaşımdır. Devlet eliyle yürütülen modernleşme çalışmalarında sinema hiç bir dönem önemli bir araç olarak görülmemiştir. Devletin özellikle Cumhuriyetin ilk yıllarında devrimin yerleşmesini ve batılılaşmanın, modernleşmenin gerçekleştirilmesini sağlayacak araçlar arasında sayarak devlet eliyle örgütleyip, geliştirdiği (batılı) sanat dalları içinde (tiyatro, bale, opera, resim, vs.) sinema yoktur. Dönemin en önemli isimlerinden Muhsin Ertuğrul'un yakındığı (Kayalı, 1994: 14) devletin sinemaya karşı ilgisizliğinin altında da Türkiye Cumhuriyetinin modernleşmesi, batılılaşması ve modern bir ulusal kimlik olarak Türklüğün oluşturulması sürecinde, devletin sinemayı önemli, değerli ve ciddi bir araç olarak görmemesi bulunmaktadır. Kemalist devrim projesinin asli hedeflerini gerçekleştirmede etkili bir araç olarak pek ciddiye alınmayan sinema ancak kitlesel etkisi nedeniyle, siyasal sistem ve ahlak açısından doğurabileceği tehlikeler açısından ciddiye alınmıştır (Abisel, 1994: 11). Devlet tarafından her zaman bir “sorun” çerçevesinde değerlendirilen sinema, sadece eğlence aracı ve bir ticari girişim alanı olarak kabul edilmiştir⁹. Devlet sinemayı, taşıdığı propaganda potansiyelini göz ardı ederek ele almıştır¹⁰. Ülkeye sinemanın, gelecekte Cumhuriyetin kurulmasına neden olacak bir çok siyasal ve toplumsal değişimin yaşandığı bir dönemde girmesinin, devlet tarafından öneminin yeterince kavranmasını engellediği varsayılabilir. Cumhuriyetin ilk yıllarında ağırlığın sanayileşmeye verilmiş olması yine sinemanın

⁹ Bu bakış daha sonraki dönemlerde de devlet ve sinema ilişkisini karakterize etmeye devam etmiştir. Son dönemlerde sık sık, sinemanın ülke tanıtımı için çok önemli bir araç olduğunun dile getirilmesi bu yaklaşımın farklı bir biçimde sürdüğünün bir örneği olabilir.

yeterince önemsenmemesine bir gerekçe oluşturabilir. Ancak yine de dünya ve bölgedeki gelişmeler düşünüldüğünde devletin sinemayı ciddiye almamayı sürdürmesinin nedeni çok da anlaşılır olamamaktadır. Daha 1900'lerin başlarında Amerika'da sinema, ülkeye yeni gelen göçmenlerin Amerikalılaştırılmasında ve daha sonraki yıllarda da Amerikan yaşam biçiminin tüm dünyaya yayılmasını sağlamada etkin bir araç olarak görülmüştü (Abisel, 1989: 18). Tıpkı Türkiye Cumhuriyeti gibi, küllerinden doğduğu imparatorluğun izlerini yok etmeye ve yeni bir dünya projesini hayata geçirmeye çalışan bir başka ülke olan Sovyetler Birliği'nde de sinema bu amacı gerçekleştirmede kullanılacak en önemli araçlardan biri olarak kabul ediliyordu. Yine aynı dönemde Almanya ve Fransa gibi model alınan ülkelerde sinemanın son derece önemsendiği ve resmi kurumlarca da desteklendiği biliniyordu (Abisel: 1989). Ancak Türkiye'de devletin sinemaya dair böyle bir programının olmaması, devletin bu alanı ciddiye almaması bir eksiklik yaratmamıştır. Çünkü dönemin etkin yönetmenleri Cumhuriyetin temel değerleriyle uyumlu filmler yapmış ve bu değerlerin taşıyıcılığını da kendiliğinden üstlenmişlerdir (Kayalı, 1994: 124). Bu dönemde ve daha sonra da Türkiye sinemasını biçimlendiren şey, hemen her dönem sistemin temel değerlerinin gözetilmesi olmuştur. Özgün bir modernleşmenin ve ya batılılaşmanın, gelişmenin ve ilerlemenin formüllerinin; aile, evlilik, din ve eğitim gibi kurumların ele alınışının; farklı ulusların, kültürlerin, cinsel kimliklerin ve farklı ideolojilerin temsillerinin genel sınırları her zaman (en muhalif görünen filmlerde bile) cumhuriyetin temel değerleri tarafından çizilmiştir. Özellikle, farklı etnik toplulukların, ulusların, inanç biçimlerinin ve ideolojilerin temsillerinin sınırları laiklik ve üniter devlet yapısı tabuları ile çizilirken; aile, kadın ve cinsellik gibi konularda daha örtük olarak, Türk ulusunun ahlaki yapısını şekillendiren erkek egemen bir yaklaşım benimsenmiştir.

Sinemacılar, tiyatrocular ya da diğer modernleştirme aracı olarak görülen sanatların yaratıcıları gibi devlet tarafından desteklenip ciddiye alınmasa da karşılıksız bir aşkla devlete ve onun temel değerlerine bağlılıklarını hep sürdürmüşlerdir. Kendi kendilerine üstlendikleri devleti kurtarma, ülkeyi daha ileri götürme misyonunu kutsal bir görev olarak benimsemiş olan sinemacıların bu yoldaki mücadelelerinin ürünlerini, ortaya koydukları filmlerden çok, çeşitli tartışmalar, yaklaşımlar, kurumlar, örgütler ve sinema yazarlığı alanındaki çalışmalarında görmek mümkündür.

Türkiye sinemasında etkili olan tartışmaların değişmez tarafları sinema yönetmenleri ve sinema yazarlarıdır. 1960’larda bazı yönetmenlerin ulusal bir sinema yaratma sorunu üzerine düşünmelerinin ürünü olan bu tartışmalar, dönem dönem farklı adlandırmalar altında yürütülse de esas olarak aynı çerçevede ve aynı tezler etrafında gelişmiştir. Sorunların tanımlanma biçimleri ve çözüm önerileri arasında görülen farklılıklar bugünden bakıldığında derin ayrılıklara ve kopuşlara neden olacak kadar köklü uzlaşmazlıklara dayanıyormuş gibi görünmese de tartışmaların yürütüldüğü dönemde taraflar arasında aşılmaz kutuplaşmalar yaratmıştır. Tartışmalar genellikle; Türkiye sinemasının ulusal bir sinema olarak özgünlüğünü nasıl kuracağı, bunun için referanslarının ne olacağı, ülkenin gelişmesinde ve ilerlemesinde nasıl bir rol oynayacağı ve nasıl bir ekonomik ve kültürel yapılanmayla bunu gerçekleştireceği soruları üzerinden gelişmiştir. Bu tartışmalar, genellikle yaptıkları işi sorgulayan, ülkenin geleceği ve sinemanın geleceği için bir misyonları olduğuna inanan birkaç yönetmenin (H. Refiğ, M. Erksan gibi) “nasıl bir sinemamız var ve nasıl bir sinemamız olmalıdır?” sorularını yanıtlamaya çalışmalarından kaynaklanmıştır. Bu soruların yanıtlarını 1960 ve 1965 yılları arasında “toplumcu gerçekçi” sinema tezinde bulmaya çalışan yönetmenler daha sonra bu yönelimin Türkiye sinemasının özgünlüğünü açıklamada yetersiz kalması ve aşırı derecede Batıyı merkeze almasından duydukları rahatsızlık nedeniyle sinemayı

“kendi içinden tanımlama” çabasına girişmişler ve bu yolda “Halk Sineması” tezine ulaşmışlardır. Türkiye sinemasının estetik ve ekonomik özgünlüklerini vurgulayan bu tez daha sonra yerini “Ulusal Sinema” tartışmalarına bırakmıştır. Ulusal Sinema tartışmasında gerilimi arttıran konular daha çok Yeşilçam Sineması olarak adlandırılan ve geçmişte kaldığı söylenen bir dönemin değerlendirilmesindeki farklılıklardan kaynaklanmıştır. Ulusal sinema tezlerinin karşısında devrimci bir sinema anlayışını savunanlar ise, sinemanın toplumu geliştirici rolüne vurgu yapmış ve yerli sinemayı evrensel kültürün bir parçası yapabilmenin yollarını bulmaya çalışmışlardır. Yaklaşımlar esas olarak geçmişin, değerlendirilmesi, toplumsal yapının tahlili ve ulusal kültürün rolünün belirlenmesi noktalarında ayrılmaktaydı. Temel farklılık tarihsel olarak Türkiye toplumunun sınıfsal yapısına yönelik değerlendirmelerden kaynaklanıyordu. Ulusal sinemacılar Türkiye toplumunun Batıdaki gibi bir sınıfsal yapıya sahip olmadığını ve dolayısıyla da hem sinemanın hem de ülkenin sorunlarının çözümünde Batı merkezli önermelerin sonuç getiremeyeceğini savunuyorlardı. Devrimci sinemacılar ise sinemanın kurtuluşunun geleneksel Yeşilçam sineması dışında evrensel kültüre katılabilecek ürünlerin ortaya konmasıyla sağlanabileceğini ve her alanda olduğu gibi sinema alanında da temel belirleyenin sınıfsal ilişkiler ve ulusal kültürleri yok edebilecek güce erişmiş olan “kültür emperyalizmi” sorunu olduğunu ileri sürüyorlardı.

Ulusal sinemacıların Türkiye toplumunun özgün bir toplumsal modele (sınıfsız toplum) sahip olduğunu ileri süren yaklaşımları kaynağını Osmanlıcılıktan almakla birlikte, bu düşünce yeni Türkiye Cumhuriyetinin temel toplum tezinin de ana önermesiydi. Bu tezi desteklemek için başvuru tarih, Cumhuriyetin tarihçileri gibi sinemacılar tarafından da idiografik bir yaklaşımla ele alınmaktaydı. Türkiye sinemasının sorunlarının kaynağını ülkenin kendine özgü koşullarında bulmayı olanaklı kılan bu yaklaşım böylelikle tarihsel ve toplumsal süreçlerin kendilerine özgü nedenleri

ve kendine özgü sonuçları olduğunu dolayısıyla da Türkiye’de toplumun sınıfsız yapısı nedeniyle ülkeye özgü bir sinema pratiğinin geliştiği tezini temellendirebiliyorlardı. Bu yaklaşımla sinemanın ekonomik yapılanışını da “özgün koşullara” göre değerlendirmek mümkün hale geliyordu. Yani Halk sineması ve Ulusal sinema yaklaşımlarının dayanağını oluşturan, Türkiye sinemasının sermayeye değil (burjuva sınıfı olmadığı için) emeğe (halkın sinema izleme ihtiyacının desteklediği) dayalı bir sinema olduğu ve bu nedenle de Batı ülkelerinin sinema ekonomilerinden farklı değerlendirilmesi gerektiği (Refiğ, 1971: 54) tezi böylelikle savunulabilir hale geliyordu.

Türkiye sinemasının Türk insanının mükemmel yaşam sistemini, onun tarihi karakterini, duygu ve düşüncelerini gerçek ifadesiyle ortaya çıkarabilecek bir sinema anlayışına sahip olabilmesi için milli bir sinema niteliğinde olması gerektiğini ileri süren milli sinemacılar (Uçakan, 1977: 177), sınıfsal tahlillere itibar etmeden bütünlüklü bir inanç şemsiyesi altında biraraya gelmiş İslami düşünüş ve yaşayış şekline dayanan bir sinema (Uçakan, 1977: 181) anlayışını savunuyorlardı. Türkiye sinema tarihinde etkili olmuş tartışmalardan biri olan Milli Sinema tartışması Cumhuriyetin temel tezleriyle karşıtlık içinde olan hemen hemen tek tartışma olmuştur. Ümmet fikri, İslami yaşayış ve düşünüşüne yapılan vurgu ve sinemanın İslami inanç sisteminin emrinde bir araç olarak görülmesi bu karşıtlığı yaratan özelliklerdir. Bu yaklaşımda sadece Batı değil Yeşilçam sineması da yok edilmesi gereken hastalıklı bir yapı olarak resmedilmekteydi. Ulusal sinema tezlerinin dayandığı ve Türk modernleşmesinin genel yönelimiyle de aynılık taşıyan “öz değerlerin korunarak, batının iyi özelliklerinin alınması” anlamındaki batılılaşmanın ya da sinemayı evrensel kültürün bir parçası olabilmenin ve ülkede köklü değişimleri yaratmanın aracı olarak değerlendiren ve yine batı merkezli bir ilerleme ve modernleşme projesinden beslenen Devrimci sinema tartışmalarını karakterize eden

batıyı merkez alan yaklaşımların tersine Milli Sinemacılar hem Kemalist devrimin temel tezleriyle hem de Batıyla uzlaşmaz bir karşıtlık içinde konumlanmıştır.

Ulusal sinema tezleri ve Devrimci sinema yaklaşımları arasındaki temel karşıtlık sinemayı ele alışıdaki sınıfsal bakıştan kaynaklanır ancak bu iki tartışmayı buluşturan ortak bir payda da bulunmaktadır: Tarihe bakış ve sinemaya biçtikleri araçsal rol. Her iki yaklaşım için de sinema ülkenin kurtuluşunun araçlarından biridir. Türkiye toplumunun özgün tarihsel ve toplumsal koşulları Ulusal sinemacılar için yerli sinemayı anlamanın ön koşuludur. Aynı koşullar Devrimci sinema tezlerini savunanlar içinse Türkiye sinemasının geri kalmışlığının göstergesidir. İki tartışmanın taraftarları da tarihi milliyetçi bir yaklaşımla, ulusal kalkınmacılık ve modernleşme perspektiflerinden hareket ederek değerlendirmektedir. Ulusal değerlere bağlılık Ulusal sinemacılar için daha içe kapalı ve zaman zaman topyekün bir batı karşıtlığına dönüşebilen bir yapı arz ederken, Devrimci sinemacılar için ulusallık evrenselleşmenin bir aracıdır. Ancak her iki görüş taraftarları için varılabilecek ortak yargı, tezlerinin milliyetçi konumlanmasıdır. Ulusal sinemacıların devlet sinema ilişkilerini açıklama biçimlerinde ve sinema tarihini değerlendirmelerinde açığa çıkan milliyetçi düşüncenin belirleyici etkisi, Devrimci sinemacıların tezlerinde daha örtük bir biçimde görülür. Kaynağını dönemin sol tartışmalarından alan ve sol düşüncelerden beslenen Devrimci sinemacıların, bu düşüncelerinin genel çerçevesini milliyetçi, Kemalist ideolojiden bağımsızlaştırabilmelerinin yolu yok gibidir. Aynı şekilde tezlerinin, Kadro hareketinden ATÜT tartışmalarına uzanan geniş bir esin kaynağı olan Ulusal sinemacıların milliyetçi yaklaşımının da Kemalist ideolojinin belirlediği, 1950'lerdeki İslami ve Türkçü girdilerle zenginleşen bir çerçeveye sahip olduğu açıktır. 1960'lara damgasını vuran belli başlı sinema tartışmalarının odağında yer alan "nasıl bir ulusal sinema" sorusuna ilişkin tartışmaların uğrakları bu yaklaşımların milliyetçi karakterine dair ipuçları taşır. Bu

tartışmaların odağında yer alan ulusal sinema kavramının ne şekilde kullanıldığını anlamak için öncelikle ulusal sinema kavramının işaret ettiği çerçeveyi belirlemek yararlı olacaktır.

Ulusal sinema kavramı farklı amaçlarla dört farklı biçimde kullanılmaktadır: Ulusal sinemanın ulusal film endüstrisi bağlamında değerlendirildiği, filmlerin üretimi, dağıtımı ve sergilenmesini kimin denetlediğiyle ilgilenen ve ulusal sinema ile yerli film endüstrisi arasında bir tekabüliyet arayan ekonomik temelli yaklaşım; ulusal sinemayı metin temelli ele alan ve filmlerin izleyicilerin zihninde yarattığı ulusdaşlık duygusunu açığa çıkarmayla ilgilenen yaklaşım; ulusal sinemayı kültür emperyalizmi terimleri ile ele alıp işleyen yaklaşım ve son olarak da eleştirinin baskın olduğu, ulusal sinemayı, sanat sineması ve yüksek kültür kavramlarıyla değerlendiren yaklaşım (Higson, 1989; 36- 37). Türkiye sinemasında eleştirmenler ve sinema yazarları, ulusal sinemayı hep yüksek kültür ve sanat sineması bağlamında değerlendirmişlerdir. Sonunda da diğer sinema endüstrileri (Amerika, Avrupa) karşısında geri ve gelişmemiş olduğu tespit edilen yerli sinemanın bu sinemalara göre “geri kalmışlığının” nedenleri özgün koşullarda aranmıştır. Ulusal sinemacılar ise Türkiye sinemasının ulusallığını halkın istek ve beklentilerine uygun olarak yapılan filmler ve halkın arzının belirlediği bir film piyasası sınırları içinde tanımlamışlardır. Her iki ulusal sinema yaklaşımı da bir “Türk” sinemasının, Türklüğün tarihsel ve kültürel formasyonunun, ulusal kimlik ve ulusdaşlık ideolojilerinin belirlenmesi ile tanımlanabileceğini dolayısıyla da ulusal sinemanın kuruluşunun ve tanımlanmasının, diğer sinemalarla olan farklılıklarından çok, var olan ulusal politika, ekonomi, kültürel kimlik ve geleneklerin kuruluşuyla ilişki içinde değerlendirilmesi gerektiğini gözardı etmişlerdir. Bu anlamda Türkiye sinemasındaki ulusal sinema tartışmaları, ulusal sinemayı değil, var olan sinemanın milliyetçi amaçlara uygunluğunu sorun eden, sinemayı doğrudan milliyetçi amaçlara (ya da devrime, ya da

İslam'a) hizmet edebilecek bir araç olarak gören ve sinemanın bu işlevini güçlendirmenin yollarını arayan bir tartışma olmuştur. Bu tartışmanın başlığı “ulusal sinema” olmakla birlikte sorun esas olarak ilericilik- gericilik kavgasına dönüştürülmüş, ulusal bir sinema tartışmasının asıl malzemesi olan “ulus”tan ne anlaşıldığı, sinemayı niteleyen “Türklüğün” nelere gönderme yaptığı konunun bütün taraflarınca konu dışında bırakılmıştır. Kemalizm’le birlikte sınırları çizilen “Türklük” verili ve dokunulmaz bir kavram olarak tartışmalarda “tartışılmadan” yer almıştır.

Higson’un Britanya sinemasının ancak “Britanyalılık” söylemini kuran kavramlarla anlaşılabilirliğini söylemesi gibi (Higson,1989: 42) Türkiye sineması da ancak Türklüğü kuran kavramlar aracılığıyla anlaşılabilir. Türkiye sinemasının tarihsel ve kültürel formasyonu ulusal kimlik ve milliyetçilik ideolojilerinin tanımlanması ile anlaşılabilir. Kurgulanmış, verili, resmi bir ulus tanımının sorgulanmadan benimsenmesine dayalı bir ulusal sinema tartışması ister istemez milliyetçi bir çerçeve içinde yürütülmek zorundadır. Ulusal sinemayı evrensel sanatın bir parçası yapmayı amaçlayan ve bu anlamda da milliyetçilikle çok işi yokmuş gibi görünen girişimler de (Devrimci sinema tartışması gibi) bu durumdan kurtulamamaktadır.

3. Film Türlerinde ve Filmlerde Milliyetçilik

Film türleri Hollywood sinemasının yapım, pazarlama (dağıtım ve tanıtımı da içeren) ve tüketim üç ayağının bir parçası olarak başlangıçta filmleri sınıflandırmanın bir yolu olarak kullanıldı (Hayward, 1996: 160). Film türleri, “konu açısından benzer özellikler taşıyan, ortak yol, yöntem kullanan, denenmiş olduğu için zarar riski düşük” (Abisel, 1995: 22) ve aynı zamanda seyircinin filme dair beklentilerini, tahminlerini belirleyen tanıdık karakterlerle bildik öyküler anlatan filmleri kapsıyordu. Esas olarak Hollywood sinema endüstrisine özgü olan film türleri, sadece kitlesel üretime ve

tüketime olanak sağlayan ticari formüller değildir. Tür filmleri, üretildikleri toplumsal yapıdan ve ilişkilerden bağımsız ele alınamayacak filmler olarak bütün popüler kültür ürünleri gibi toplumsal sistemin, dolayısıyla da toplumsal deneyimlerin merkezinde yer alan egemenlik altına alma ve tabi kılma güçlerinin izlerini ve iktidar ilişkilerinin göstergelerini taşırlar (Fiske, 1999: 15). Ancak tüm popüler kültür ürünleri gibi film türleri de tarih ve toplum tarafından koşullanmış olmalarına karşın toplumu basitçe yansıtmazlar (Neale, 1990: 16). Film türleri ortaya çıktıkları kültürlerin anlatı geleneklerine uygun olarak, sınıfsal, ekonomik, cinsel, kültürel vb. iktidar ilişkilerinin temsili aracılığıyla toplumsal yapının devamını sağlarlar. Dayandıkları temsil gelenekleriyle toplumsal ilişkilerin gerilimlerini doğallaştırıp, bu ilişkilerin mutlak olduğu vurgusunu güçlendirirler. Egemen kurumları ve geleneksel değerleri meşrulaştıran ve ideoloji aşılayan (Ryan ve Kellner, 1997: 17) tür filmleri, toplumsal yapının denetim mekanizmalarını güçlendiren, geleneksel kodları yeniden üreten popüler metinlerdir ve bu filmlerde egemen ideolojinin gereksinimleri filmler içinde giderilir (Abisel, 1995: 36).

Filmleri tür başlığı altında ve stüdyo sisteminin zorunlu kıldığı bir işlevsellik sağlayacak biçimde sınıflandırmak Hollywood'a özgü olmasına rağmen diğer ülke sinemalarında da biçimsel ve anlatsal ortaklıklar taşıyan filmleri kapsayan, o ülkeye özgü ya da Hollywood kökenli bazı film türlerine rastlanmaktadır. Ancak bu ülke sinemalarını tür filmleri bağlamında incelerken Hollywood film türlerinin incelenmesinde kullanılan kavramsal genellemelerin kimi kez işe yaramadığı söylenebilir (Abisel, 1995: 40). Belirli bir toplumsal, ekonomik ve kültürel nitelikteki yapı içinde var olan Hollywood film türlerinden çok daha farklı koşulların ürünü olan öteki ülkelerin film türlerini daha çok o ülkeye özgü anlatı gelenekleri çerçevesinde değerlendirmek gerekmektedir.

Türkiye sineması da başlangıcından itibaren üretim ve pazarlamada sağladığı kolaylıklar nedeniyle tür filmlerine yönelmiştir. Yeşilçam sinemasındaki film türlerine bakıldığında, doğrudan Hollywood sinemasından alınmış film türlerine (Western gibi); Mısır, İran ve Hindistan gibi ülkelerin sinemalarında da rastlanan ve daha çok doğu toplumlarına özgü, müzik eşliğinde hikaye anlatma geleneğinin devamı sayılabilecek şarkılı- danslı filmlere, evrensel bir tür olarak kabul edilebilecek melodramlara ve tamamen Yeşilçam'ın icadı olan ve tarihi film sayılamayacak "kostüme avantür" gibi çok sayıda film türüne rastlanmaktadır. Milliyetçi düşüncenin film türlerindeki izleri kostüme avantür filmler, erkek filmleri gibi Türkiye sinemasına özgü film türlerinde çok daha güçlü, açık ve etkili olarak gözlenirken, Hollywood kaynaklı ya da melodram gibi bir çok toplumda örneği görülen türlerde daha çok toplumsal hayatı ve bireysel ilişkileri belirleyen ayrıntılarda ortaya çıkmaktadır. Erkeklerin anlatının merkezinde yer aldığı, ki sinemanın büyük bölümünü bu tür filmler oluşturur, kimi filmlerde Türk milliyetçiliği açık ya da örtük olarak anlatının değişmez bir parçası olurken, kadın merkezli filmlerde bu düşüncenin izlerini daha dolaylı olarak gözlemlemek mümkündür. Türk modernleşmesinin milliyetçi düşünceyle içiçeliği nedeniyle, Türkiye sinemasında milliyetçi düşünce ya film öykülerinde modernleşme tezlerinin örtüsü altında ya da modernleşme sorunlarına önerilen temel çözüm önerileri arasında yer alır.

Bütün dönemlerin vazgeçilmez türü olarak melodramlar yerli sinemanın, anlatısal özellikleri ile diğer bir çok film türünü de besleyen ana türüdür. Sinemanın ilk yıllarından bugüne uzanan bir çok film melodram türü içinde yer almaktadır. Melodramlar trajedi, komedi, pandomim gibi teatral türlerin bir bileşkesi olarak sabit karakterleri, ödüllendirilen erdem ve cezalandırılan kötülük temaları ve özellikle kadını verili toplumsal yapı içinde tutan ve geleneksel ahlaki savunan tutucu yapılarıyla öne çıkarlar (Rahill, 1967: xiv). Melodramlarda kaderin kaçınılmazlığı karşısında boyun

eğme öğütlenirken, yalnızlaştırılan birey aracılığıyla, toplumsal yapının değişmezliği ve harekete geçmenin anlamsızlığı mutlak bir gerçeklik olarak sunulur. Melodramların sonuna kadar savunduğu değerler burjuva topluma ve onun bireyine ait değerlerdir. Ancak Hollywood melodramlarında bireyciliğin vurgulanmasıyla kurulan statüko yerli sinemada geleneksel ilişkilerin (aile, komşuluk, akrabalık gibi) öne çıkarılmasıyla sağlanır. Türkiye toplumunun ekonomik ve sosyal gerçekliği içinde bu tür geleneksel bağlar, bireyin bireyselden toplumsala uzanabilecek hak arama mücadelesinin önünü kesmek için oldukça işlevsel bir rol oynar. Birey ancak içinde yer aldığı geleneksel topluluklarla olan ilişkileriyle anlam ve önem kazanır. Böylelikle geleneksel dayanışma duygusu aracılığıyla bireyselleşmenin önüne geçilir. Türk modernleşmesinde birey, bireyci talepleriyle değil içinde yer aldığı toplumun talepleriyle öne çıktığı için melodramlar, geleneksel bağları güçlü bireyleri kutsar. Yerli sinemadaki melodramlarda sonunda mutlaklaştırılan ve zaferle taçlandırılan toplumsal yapı temel değerleri ve özellikleriyle modern toplumu müjdeleyen bir niteliğe sahiptir. İster doğrudan aşk öykülerini anlatan kent melodramlarında¹¹, isterse geleneksel ilişkilerin çözülüşünü hikaye eden köy melodramlarında olsun sonunda zafer kazanan değerler, hedeflenen modern Türkiye'nin değerleridir. Öykünün genel yapısı içinde çoğu kez etkili ayrıntılarda görülebilen bu özelliğiyle melodramların Türkiye'nin modernleşme

¹¹ Geleneksel özelliklerini koruyan, “modern olmayan, gelişmemiş” bir kahramanın modernleşme serüvenine dayanan öykülerin anlatıldığı bazı filmler Yeşilçam melodramlarının en gözde örnekleri arasında yer alır. Bu filmlerde kahraman (genellikle kadın, nadiren de olsa erkek kahraman) çeşitli kurslar ve dersler alarak modern bir bireye dönüşür. Kahramanın görünümü (kılık, kıyafet, eda, tavır, saç gibi) modern kıyafetler ve profesyonel yardımlarla (kuaför ve bakım merkezlerinde) “düzeltilir”. Oturma-kalkma, yemek yeme, dans, piyano, bale gibi kurslar sayesinde de film kahramanı “modernleşir”. Ancak “özünü” yitirmez. Türk modernleşmesinin formülü olan “özünü yitirmeden batılılaşma” ülküsünü gerçekleştiren bu film kahramanları böylelikle erkeğin ya da kadının aşkını kazanırlar. Onları bu aşka kavuşturan ve diğer modern görünümlü karakterlerden ayıran asıl özellikleri yitirmedikleri bu “öz”leridir. Örneğin: *Kezban*, Orhan Aksoy, 1968- *Güllü*, Atıf Yılmaz, 1971- *Tath*

serüvenini sinemada en açık destekleyen film türü olduğunu söyleyebiliriz. Melodramlarda çoğu kez oldukça belirsiz çizilen Türkiye panoraması, ulusal, etnik ve inanç farklılıklarının olmadığı, ekonomik farklılıkların ise sınıfsal nedenlerden çok kişisel talihsizlik ve becerisizlikten (kaderden) kaynaklandığı bir görünüm sunar. Zenginler ve yoksullar arasındaki gerilim kötü zenginlere özgülenen ahlaksızlık ve gaddarlık gibi niteliklerle yumuşatılırken bu iki toplumsal kesim arasındaki ayrım doğal, verili ve kendiliğinden bir durum olarak sıradanlaştırılır. Sınıfsal vurgunun olmayışı Kemalizm'den kaynaklanan Türkiye toplumunun sınıfsız bir toplum oluşu tezinden temellenir. Melodramlar sınıfsız, yekpare, tek ulusa ve tek inanca dayalı bir Türkiye üzerine anlatılan öykülere dayanan bir film türüdür. Melodramlarda Türklere ait öyküler anlatılır. Bu filmlerde Hristiyanlar yabancı ve dışsal, “bize” ait olmayan “bizden” olmayan kişiler olarak resmedilirken, Lazlar, Kürtler ve diğer etnik topluluklar ise gelişmemiş ve yerel özelliklerini koruyan “Türk”ler olarak anlatıda yer alırlar. Bu etnik topluluklar; komik, saf, salak, pasaklı, gerici, bağnaz gibi özelliklerin taşıyıcısı olarak, modern Türklerin eğitilmesi gereken “çocuk” ya da yola getirilmesi gereken “kadın” yanlarını temsil ederler.

Türkiye sinemasında etnik farklılıklar komedi türünde de mizah yaratmanın en önemli araçlarından biridir. Farklı etnik kökene sahip film kahramanlarının; Türkçe’yi iyi konuşamamalarından, giyim ve kuşamlarından, modern topluluk içinde “uygun” şekilde davranamamalarından, modern toplumun gereği olan aletleri ve araçları işlevi dışında kullanmalarından kaynaklanan durumlar, yerli sinemadaki bütün komedi filmlerinde mutlak olarak yer alan mizah unsurlarıdır.

Dillim, Ertem Eğilmez, 1972- *Dağdan İnme*, Metin Erksan, 1973- *Sosyete Şaban*, Kartal Tibet, 1985 gibi filmler.

Bütün ülke sinemalarında olduğu gibi Türkiye sinemasında da ulusal kimlik ve milliyetçilik duygularının en yoğun ve en doğrudan işlendiği filmler tarihi filmlerdir. Bu filmlerde şanlı ve biricik bir tarihin öyküsü anlatılır. Ulusu ulus yapan ve üstün kılan tarihi olaylar ve kişiler bu film öykülerinin malzemesini oluşturur. Tarihi başarısızlıklar bile bu filmler aracılığıyla olağanüstü destansı nitelikler kazanır. Türkiye sinemasındaki tarihi filmler, bu filmleri yapanların kişisel bakışlarından kaynaklanan kimi farklılıklar taşısalar bile temel olarak, Türklüğün yüceliği, eşsizliği, olağanüstülüğü konusunda çelişkisiz bir uzlaşma dayanır. Yeşilçam'ın ürettiği Kurtuluş Savaşı filmleri (efe filmlerini de kapsayan), Osmanlı dönemi filmleri, savaş filmleri (Kıbrıs, Yemen, Kore, Dünya savaşları vs) gibi alt türler içinde toplanabilecek tarihi filmler, sinema yazarları ve araştırmacıları tarafından Türk tarihinin ihtişamını yeterince yansıtamamakla eleştirilse de (Onaran, 1984; Şener, 1970; Refiğ, 1971) bu filmlerde kurgulanan tarihin resmi tarih yazınının çizdiği “tarihsel gerçekliğe” dayandığı açıktır. Osmanlı dönemini ve Kurtuluş Savaşı'nı konu edinen tarihi filmlerin bu olay ve dönemlerin büyüklüğünü yeteri kadar yansıtamadığı, özellikle Kurtuluş savaşının bu filmlerde “layık olduğu destansı yüceliğe kavuşamadığı, gerek adet bakımından, gerekse mahiyet itibariyle çok daha büyük gayret ve himmetlerle yaşatılması” (Onaran, 1984: 17) gerektiği düşüncesi bu filmleri kuran milliyetçi bakışın bile yeteri kadar güçlü bulunmadığını göstermektedir. Kahraman Türk erkeklerinin öznesi oldukları bir tarihe dayanan tarihi filmler çoğu kez tarihi derinlikten yoksun aşk öyküleri olarak kurulsalar bile yansıttıkları tarih asla genel tarih tezleriyle çelişki ve farklılık taşımaz. Hiç bir tarihi film, tarihi gerçeklere uygunsuzluğu ya da resmi tarih dışında bir öykü anlattığı için eleştirilmemiştir. Tarihi filmlere yönelik eleştiriler bu filmlerde anlatılan öykülerin yeterince milliyetçi vurgu taşımadıkları düşüncesinden kaynaklanmaktadır. Zaman zaman sansürce yasaklanan, kimi tarihi filmler her ne kadar tarihi çarpıtmakla ya da Türk tarihini tahrif etmekle suçlansa da (*Yorgun Savaşçı* gibi) bu filmlerdeki temel

kusur, alışılmış ve benimsenmiş bir tarih yazını dışına çıkmış olmasından kaynaklanır. Yoksa bu filmlerde de genel bir tarihsel eleştiri ya da farklı bir tarih perspektifi bulunmaz. Kemalist tarihyazımının genel tezlerine dayanmamakla (hatta kimi kez onlara karşı olmakla) birlikte bu tür filmlerde de esas belirleyici olan düşünce milliyetçiliktir. Tarihi filmlerde Türkler ve diğer uluslar arasındaki ilişkilerin kuruluşunda, diğer ulus üyelerinin temsilinde, özellikle Türklüğün ve öteki ulusların simgesi konumunda olan kahramanların niteliklerinin belirlenmesinde temel ölçütler milliyetçilik ideolojisine göre belirlenmiştir.

Daha önceki yıllarda da örnekleri görülmekle birlikte özellikle 70'lerde sayıları artan polis-mafya filmlerinde İslami motiflerle güçlendirilmiş erkek-Türk kimliğinin temsilcisi olan erkek kahramanlar, milliyetçi düşüncenin, dönemin getirdiği kimi etkilerle de şekillenen temsilcileri olarak sinemada yer almıştır. Erkeklikle bitişen bir kahramanlığın asıl kaynağı olarak Türklüğü ve az da olsa Müslümanlığı vurgulayan bu kahramanlar, kostüme avantür filmlerdeki kahramanların modern zamanlardaki devamı gibidir. Özellikle 80'lerdeki kimi örneklerde baskın olan kahraman modeli, ihtilal sonrasında resmiyet kazanmış Türk-İslam sentezinin "ideal insan" modeline oldukça yakındır. Bu filmlerde genellikle İslami değerlere bağlı geleneksel, yoksul aileler içinden çıkan iyi ve kötü karakterler, çoğunlukla mafya olan abiler ve resmi güçlerin temsilcisi olan kardeşler, arasında gelişen ve sonucunda "milli" değerlerin galip çıktığı mücadeleler konu edilir. Ulusal sinema örneği ya da milli sinema örneği sayılan kimi filmlerde görülmeyecek oranda dinsel ritüel ve dinsel motif içeren bu filmlerde, sık sık mafya ya da kanun dışı güçlere bulaşmış kahramanın Müslüman kimliği, resmi güçlerin temsilcisi olan kahramanın da Müslüman-Türk kimliği çeşitli simgeler, diyaloglar ve olaylar aracılığıyla vurgulanır. Bu tür filmlerde; geleneksel değerlerden ayrılmadan, dini ve milli kimliği yitirmeden, devlete bağlı kalarak vatana millete nasıl hayırlı bireyler

olunabileceğine dair yollar önerilir ve bu değerlere sahip karakterler erdemli bireyler olarak yüceltilir.

Türkiye sinemasında çok sayıda örneği görülen ve Scognamillo'nun Fantastik Sinema (1999) başlığı altında topladığı bir grup filmde erkek kahramanın, “Türk” olmaktan kaynaklanan gücü, zekası ve çekiciliği sayesinde nasıl dünya dışı varlıkları, doğaüstü yaratıkları ya da kadınları alt ettiği anlatılmakta ve Türklük ile erkeklik birbirine bitişik, birbirini içeren bir bütünlüğe işaret etmektedir.

Hollywood sinemasındaki, öncüleri 1960'larda görülmekle birlikte asıl karakteristik örneklerine 70'lerin sonunda ve özellikle 80'lerde rastlanan “Kahramanlık Fantezisi” (Heroic Fantasy) filmleriyle kimi benzerlikler taşıyan kostüme avantür filmler esas olarak Yeşilçam'a özgü bir film türüdür. Kahramanlık Fantezisi filmleri “tarihöncesi çağlardan antik çağa, ortaçağdan gelecekteki uzay çağına değin, insanlık tarihinin çeşitli çağlarının ve Kuzey-Skandinav, Arap, Hint, Hun, Latin, vb. gibi çeşitli uygarlıkların, uyumlu (ya da uyumsuz) bireşimlerinden oluşturulmuş ve çoğu zaman saçmalamaya dek varan, bütünüyle yapay bir evrendeki bir takım düşsel savaş başarılarına” (Ross,1984: 44) dayanan filmlerdir. Bu özellikleriyle kahramanlık fantezisi filmleri, kostüme avantür filmlerle benzerlik taşıyalar da, kostüme avantür filmler hem daha eski bir geçmişe sahip olduklarından hem de tüm bu özellikleri yanında ulusal ve dini kimliği net olan kahramanların öykülerini ve tek bir ulusun mitolojisini konu edindikleri için kahramanlık fantezisi filmlerinden büyük ölçüde farklılaşır. Bir ulusun yüceliğinin, yenilmezliğinin, biricikliğinin bir kahramanın kimliğinde temsiline olanak tanıyan bu filmlerde esas olan ulustur ve kahraman sadece ulusun değerlerinin taşıyıcısı bir “vücut” işlevi görür. Özellikleri kişisel değil ulusaldır.

Kostüme avantür filmler, bir kahramanın kimliğinde ortaya çıkan “Türk ulusu”nun bu kahraman aracılığıyla nasıl mitleştirildiğini göstermektedir. Kahramanlık fantezisi filmleri buna benzer bir işleve ancak 1980’lerdeki kimi örneklerle ulaşmıştır. Daha önceleri *Sessiz Flüt* (*The Silent Flute*, 1978, Richard Moore), *Yıldız Savaşları* (*Star Wars*, 1977, G. Lucas), *İmparator* (*The Empire Strikes Back*, 1980, G. Lucas), *Conan* (*Conan The Barbarian*, 1981, John Milius) gibi kimi filmlerde ortaya çıkan olağanüstü, efsanevi kahramanlar her ne kadar fiziksel güç kültürüyle bağlantılı bireyciliği zafere ulaştırırsa ve faşist bir nitelik taşısa da (Ross, 1984: 49) doğrudan Amerikan Emperyalizminin üstünlüğünü vurgulayan asıl örnekler 80’lerde farklı bir boyut kazanan soğuk savaş ortamının da etkisiyle ortaya çıkan *Rambo*, *Rocky*¹² gibi filmlerdir. Kostüme avantürler, Türk milliyetçiliğini besleyen mitolojik kaynaklardan esinlenen, bir yandan da bu kaynakları güçlendiren kimi kez de yeni mitler üreten bir film türüdür. Bu nedenle kostüme avantürler, Türkiye sinemasında milliyetçi vurgunun en yoğun olduğu ve bu ideolojinin açıkca dillendirildiği filmlerdir. Resmi Türk tarihyazımı tezlerini ve geleneğini sinemada doğrudan sürdüren kostüme avantürlerde, gerek ulusun simgesi olan erkek kahramanın kimliği gerekse bu kahramanın karşı karşıya kaldığı yabancı-düşmanlar aracılığıyla, Türk tarihini ve “Türk”ün niteliklerini milliyetçi tarihyazıcılığına uygun olarak yeniden üretilir ve pekiştirilir. Kostüme avantürler bu özellikleriyle Türkiye sinemasının milliyetçi tarihyazımına eklenmesinde rol oynayan en tipik ve en etkili film türü olarak tanımlanabilir. Bu nedenle bu filmlere ilişkin yapılacak bir çözümleme bu filmlerdeki milliyetçi vurgunun ve bu filmler aracılığıyla mitleştirilen Türk tarihinin izlerini açığa çıkarmayı olanaklı kılacaktır.

¹² Rocky IV, 1985 ve Rambo, 1985, 1988. Bu film kahramanlarından Rocky ancak serinin dördüncü filminde Amerikan ulusunun temsilcisi olarak bir Rus’a karşı savaşır.

I. YEŞİLÇAM SİNEMASINDA TÜRK LÜĞÜ MİTLEŞTİREN BİR FİLM TÜRÜ OLARAK KOSTÜME AVANTÜR FİMLER

Yerli sinemada özellikle 60'ların ikinci yarısında ve 70'lerde çok sayıda örneği görülen kostüme avantür filmler, dayandıkları ulusal anlatı türleri ve yerli sinemanın film yapım tarzlarından kaynaklanan kimi özellikleriyle Yeşilçam sinemasının özgün film türleri arasında yer alır. Bu filmler, atmosferleri ve olağanüstülükler içeren öyküleriyle Türk ulusunun tarihine dair kurulan mitik söylemin bir parçasını oluşturmaktadır. Kostüme avantür filmler, Türklüğün tarihselleştirilmesinde ve ulusal bir kimlik olarak Türklüğün inşası sürecinde bir dönem etkili olan araçlardan biridir. Bir kahramanlık söylemi olarak kurulan kostüme avantür filmlere ilişkin yapılacak bir inceleme, Türk milliyetçiliğinin sinemadaki izlerini açığa çıkarmada yararlı olacaktır. Bu nedenle, bu bölümde Yeşilçam'a özgü bir film türü olarak ele alınan kostüme avantürlere dair türsel bir çözümleme yapılarak, bu filmlerdeki biçimsel özellikler üzerinde durulacak böylelikle de türün biçimsel özelliklerinin ve türü karakterize eden kahramanlık söyleminin dayandığı milliyetçi temeller görünür hale getirilmeye çalışılacaktır.

A) KOSTÜME AVANTÜR FİMLERİN TANIMLANMASI

Yeşilçam sinemasında, halk hikayelerinden, masallardan, destanlardan, çizgi romanlardan, tarihi romanlardan ve tarihi olaylardan esinlenilerek oluşturulmuş bir dizi film "kostüme avantür" olarak adlandırılmaktadır¹³. Yeşilçam'a özgü bir film türü olan kostüme avantürlere, çalışmalarında ve değerlendirmelerinde pek yer vermeyen, bu türü

¹³ Bu filmler farklı sinema yazarları tarafından farklı farklı adlandırılmıştır. Örneğin kostüme avantür (Abisel, 1994:184), tarihi kostüme (Özgüç, 1998: 75), tarihi- serüven (Özgüç, 1995: 28), tarihsel Film

çok önemsemeyen ve genellikle değersiz bulup geçiştiren sinema yazarları, daha çok bu filmlere ilişkin iki özelliği vurgulamakla yetinmişlerdir: Kostüme avantür filmlerin kostümlü filmler olmaları ve bu filmlerde sözkonusu edilen tarihin “sözde” bir tarih olması (Özön, 1968: 180; Scognamillo ve Demirhan, 1999: 133-173). Kostüme avantürlerin “gerçek” tarihle ilişkileri ya da “sözde” tarihi filmler oldukları yargısı bu filmleri tanımlamamıza ve kapsamalarını belirlememize olanak sağlayacağı için önemlidir. Bu nedenle öncelikle bu filmlerdeki “tarih” kurgusundan söz etmek yararlı olacaktır.

Geçmişten günümüze uzanan bir anlatı kuran tarih, öncelikle bir yönetici sınıf kültürü olarak ele alınmış, daha sonra milliyetçilik ideolojisinin temel araçlarından biri haline gelmiştir. Son dönemlerde bilim niteliğini kazanmaya başladığı savlanan tarih, geçmiş bugünden düne yönelen bir bakışla değerlendirdiği ve bunu yaparken geçmişte olup bitenleri bir mantık çerçevesinde kurgulamak zorunda olduğu için bilimsel olmaktan çok edebi nitelikler taşıyan bir araştırma alanı olarak değerlendirilmektedir. 19. yüzyıldan itibaren tarih yazımında kimi yapısal değişikliklerin olması ile (tarihin siyasal, dinsel olaylardan ekonomik ve toplumsal olaylara yönelmesi; olayları betimlemekten, olayları açıklayıcı bir anlatıma geçmesi; tarihsel olayların yapıcısı olarak önderlerin değil toplumsal ve ekonomik güçlerin görülmesi gibi) tarihin bilim olma niteliğine vurgu yapılmaya başlanmıştır (Tekeli, 1998: 29-30). Ancak tarihsel bir anlatının oluşturulmasında, görgül olarak geçerliliği kanıtlanmış olgu ve olaylardan yola çıkılsa bile bunları tutarlı bir anlatıya dönüştürmek üzere zorunlu olarak hayali adımlar atmak gerektiği için, bütün tarihsel söylemin kaçınılmaz olarak kurgusal bir niteliğe sahip (Iggers, 2000: 2) olduğu gerçeği, tarihyazımı alanını bilimselleştirme çabalarının aşamadığı bir sorun olarak ortada durmayı sürdürmüştür. Bugün, 1960’larda Roland

(Özgüç, 1996: 76), tarihsel Macera (Scognamillo, 1990: 23), tarihsel kahramanlık filmi (a.k. 124),

Barthes ve 1970’lerde Hyden White tarafından savunulan “tarihsel metinlerin edebi karakterleri gereği kaçınılmaz olarak kurgusal oldukları” görüşü dilbilim çalışmaları ve kimi postmodern yaklaşımlarca da paylaşılmaya devam edilmektedir¹⁴ (Iggers, 2000). Tarihin kurgusallığına yapılan bu vurgu, ancak tarihin yazıcısı durumunda olan baskın ulusun, dinin, cinsiyetin, sınıfın, kültürün şekillendirdiği bir tarihyazımından söz edilebileceğine işaret etmektedir (Carr, 1994: 11-38). Tarihsel olguların, olayların seçilmesinde ve bütünlüklü bir metne dönüştürülmesinde tarih yazarının belirleyiciliği sadece geçmiş zaman sıralamasının uygun olarak yeniden kurulmasında kendisini göstermez. Tarih yazarı geçmişi betimlerken bir duygudaşlık yaratabilmek amacıyla geçmiş yorumlar. Tarih her kültürün kendi geçmişiyle ilişki kurma biçimi olduğundan hayal gücüne açıktır. Bu nedenle de tarihin anlatısı, bugünün kültürünün kendi açısından geçmiş kurmasına dayanır (Tekeli, 1998: 68). Bu anlamda “tarih nedir” sorusunun cevabı “zaman içindeki kendi tutumumuzu yansıtır ve daha geniş bir soruya, içinde yaşadığımız toplum hakkında ne düşündüğümüz sorusuna vereceğimiz karşılığın bir parçasını oluşturur” (Carr, 1994: 13). Neden- sonuç mantığıyla kurulu, boşluğa yer vermeyen, sürekli ve bütünlüklü yapısıyla tarihsel anlatı, ikna ediciliğini de olayların zaman içindeki bu sıralanışından alır. Bir tarih metni rastlantıyla olmaktan çok, bilerek ya da bilmeyerek belirli bir dünya görüşüne sahip ve bu görüşü destekleyen olguların saklanılmaya değer olduğu düşüncesindeki kişilerce bizim için önceden seçilmiş ve belirlenmiş olaylardan oluşturulur. Ayrıca bir tarih metni, anlatılan dönemden çok,

fantastik tarihi film (Scognamillo, 1999) gibi.

¹⁴ Bizim için önemli olan tarihin bilim olarak ele alınıp alınamayacağı sorunu değildir. Bu anlamda bu bölümde tarihin bilimselliği tartışmalarına genel olarak değinilip geçilecektir. Bu çalışmada öncelikle kostüme avantür filmlerde (ders kitabı benzeri kimi resmi yayınlarda olduğu gibi) söz konusu edilen tarihin kurgusallığına vurgu yapmak amaçlanmaktadır. Ancak “bilimselliğin” kendisinin bile tartışmalı bir kavram olduğu tespitinden hareketle, bir araştırma alanının “bilimsel” sıfatıyla kazandığı “üstünlük, dokunulmazlık ve sorgulanmazlık” durumlarına da şüpheyile yaklaşılması gerektiğini belirtmek gerekmektedir.

metnin kaleme alındığı dönemin ve metni kaleme alan kişilerin, kurumların yorumlarını, değer yargılarını, dünya görüşlerini taşır. Tarihçi, olayları seçmek, düzenlemek ve anlatırken dili kullanmak zorunda olduğu için tarafsız olamaz, bu nedenle; tarihi olguların oluşturduğu, tarihçinin yorumundan bağımsız bir tarih olabileceği düşüncesi bir yanılgıdır (Carr, 1994: 17). Tarihsel anlatı, içeriği bulunmuş olmaktan çok yaratılmış olan, biçimi ise pozitif bilimlerdekinden çok edebiyattaki karşılığıyla ortak yönler taşıyan sözel bir kurgudur (Iggers, 2000: 10).

Kostüme avantür filmlere konu olan tarih, mitlerden, efsanelerden, evrensel ve geleneksel erkek kahramanlığı anlatılarından beslenen ve şekillenen kurmaca bir tarihtir. Ayrıca bütün bir tarihin de bir ölçüde kurmaca olduğu gerçeği göz önünde tutulunca kostüme avantürlerde “gerçek” bir tarih aramanın ve bu filmleri tarihle ilişkilerine göre tanımlamanın anlamlı bir çaba olmayacağı ortaya çıkmaktadır. Kostüme avantürlerin tanımlanmasında bu filmlerin tarihle ilişkileri ve tarihe uygunlukları bir belirleyen olarak görülmemek zorundadır. Kostüme avantürlerde (eğer varsa) “gerçek tarihe uygunluk”tan çok, bu filmlerin yapıldıkları dönemde, filmlerde anlatılan dönemlerin nasıl görüldüğü, yorumlandığı ve bu filmlerin nasıl bir tarih düşüncesine eklemlendiği üzerinde durmak daha önemli görülmektedir. Croce tarihin gerçekte “o olayların hatırlandığı şimdiki anın gerekleriyle ve konumlarıyla ilgili” (aktaran Carr, 1994: 27) olduğunu söyler. Kostüme avantür filmlerin de, yapıldıkları 60’lı ve 70’li yıllar göz önüne alındığında, dönemin ruh haline uygun ve bu ruh halini besleyen ihtiyaçlara yanıt olarak üretildikleri görülmektedir. Kostüme avantürleri tanımlarken filmlerin bu özelliğinin asıl belirleyici unsur olarak ele alınması zorunludur. Bu filmleri tarih ve tarihi gerçeklikler değil, 1930’larda şekillenmeye başlayan milliyetçi tarih yazını ve milliyetçi tarih kurgusu çerçevesinde değerlendirmek daha doğru bir yaklaşımdır. Kostüme avantürlerde öykülerin tarihsel bir uzamda geçmesini, tarihin, film kahramanının olağanüstü

maceralar yaşamasına olanak tanıyan dünyayı yaratmada uygun bir malzeme olması ile açıklamak mümkündür. Filmlerin öyküleri ve karakterlerin nitelikleri bilinen, aşına olduğumuz bazı geleneksel anlatılardan izler taşıdığı için bu filmlerde tarih, geçmişin öykülerinin yaşandığını düşündüğümüz rasyonel olmayan atmosferin yaratılmasını ve inandırıcı olmasını sağlar. Yine bu filmlerin milliyetçi yazının bir parçası olması ve milliyetçi yazının ana kaynağının tarih, özellikle de mitik tarih olması filmlerin tarihsel bir zeminde geçmesinin bir başka nedeni olarak sayılabilir. Kostüme avantür filmleri tarihi filmlerden farklı kılan özellik kostüme avantür filmlerde tarihin tam da bu amaçlarla kullanılmasıdır. Tarihi filmlerde gerçekliği, doğruluğu tartışmalı da olsa rasyonel ilişkiler bütünü olan bir tarih söz konusuysen, kostüme avantürlerde tamamen mitik, uydurma, olağanüstü, hayali ve irrasyonel bir tarihsel atmosfer söz konusudur. Bu atmosfer içinde gerçek kişi ve olaylar bile yaratılan dünyanın bir parçası haline gelmekte ve “hayali” bir nitelik kazanmaktadır.

Tüm bu özellikler göz önüne alındığında kostüme avantürleri, kurmaca tarihi bir atmosfer içinde geçen, kahraman erkek figürü çevresinde gelişen, klasik anlatı yapılarıyla Türk ulusal kimliğinin inşası sürecinde etkin olan mitleştirme araçlarından biri gibi işleyen filmler olarak tanımlamak mümkündür.

B) KOSTÜME AVANTÜR FİLMLERİN TARİHİ VE KAYNAKLARI

Kostüme avantür filmlerin ilk örneği Abdullah Ziya Kozanoğlu’nun aynı adlı romanından sinemaya uyarlanan, Aydın Arakon’un yönettiği, 1952 yapımı *Kızıl Tuğ* olmuştur. *Kızıl Tuğ* tam bir tür prototipi sayılmasa da sonraki dönemlerde çoğalıp dizilere dönüşecek olan kostüme avantür filmlerde kullanılacak bir çok unsurun (Türk ırkının temsilcisi olan çok güçlü kahramanın, Türk düşmanlarına karşı yürüttüğü mücadele, gösterdiği olağanüstü yiğitlikler, tarihi bir atmosfer, kostümler) ilk kez

kullanıldığı bir film olma özelliği taşımaktadır. 1953'te Sami Ayanoğlu'nun yönettiği *Battal Gazi Geliyor*, "atraksiyonlara pek yer vermeden, daha ciddi ve dramatik olma amacı taşıyan bir film" (Scognamillo ve Demirhan, 1999: 143) olarak kostüme avantürlere örnek oluşturabilecek bir nitelik taşımaz. Ancak bu film, daha sonra kostüme avantürlerin en bilinen kahramanlarından birinin seri maceralarının ilk örneği olması açısından türün gelişim sürecinde önemli bir yere sahiptir. Kostüme avantür filmlerin prototipi sayılabilecek ilk örnek 1962'de Suat Yalaz'ın Kozanoğlu'nun aynı adlı romanından senaryosunu yazdığı (*Kızıltuğ* romanının devamı olarak) Atıf Yılmaz'ın yönettiği ve *Karaoğlan*'ın ilk kez beyazperdede görüldüğü *Cengiz Han'ın Hazine*leri adlı filmidir. Bu filmden üç yıl sonra çekilmeye başlayan ve Suat Yalaz'ın yapımcı, yönetmen, senaryo yazarı olarak gerçekleştirdiği *Karaoğlan* dizisi, 1960'ların ikinci yarısından 1970'lerin sonlarına uzanan bir süreçte bir çok örneği görülecek olan kostüme avantür filmlerin önünü açmıştır.

Kostüme avantür filmlerin kaynaklarını, klasik anlatı yapıları, konuları ve tek boyutlu karakterleriyle destanlar, tarihi romanlar ve bazı çizgi romanlar oluşturmaktadır. Türkiye'deki tarihi romanlar (özellikle Kozanoğlu'nun yazdıkları ve bir dönem -70 sonrasında sağ gazetelerde toplanarak ve 80'lere kadar yoğun olarak- bazı günlük gazetelerde tefrika edilen tarihi romanlar) ve milli kahramanları konu edinen çizgi romanlar gerek konularını gerekse öyküleme tarzlarını klasik destanlardan almışlardır. Aslında benzer kahramanların ve benzer öykülerin bu farklı türlerdeki serüvenini sözelden görsele uzanan çizgisel bir gelişme üzerinden izlemek mümkündür. Sözlü edebiyat ürünü olan destanları, bu destanların yazıya aktarılmış biçimi olarak görülebilecek tarihi tefrika romanlar ve tarihi romanlar (örneğin, *Kızıl Tuğ*) takip etmektedir. Kimi kez resimlerle de süslenen bu romanlardaki kahramanlar (Otsukarcı, Kaan-Otsukarcı gibi) çok tutuldukları için bir süre sonra yerli çizgi romanın başlangıcını

oluşturan serüvenleri çizilmiştir¹⁵. Bu çizgi romanların ilgi görmesi üzerine de Yeşilçam'da çizgi roman kahramanlarının maceralarını konu edinen filmler yapılmaya başlamıştır. Kostüme avantür filmlere kaynaklık eden destanlar, tarihi romanlar ve çizgi romanların hemen tümü Türk ulusunun doğuşunu, yükselişini ve dünyanın en büyük ulusu durumuna gelişini, ulusun simgesi sayılabilecek erkek kahramanların maceraları aracılığıyla anlatmaktadır. Destanlar, tarihi romanlar ve çizgi romanlar milliyetçi yazının kaynağını oluşturmaktadır. Ancak milliyetçi yazın da çizgi romanları, popüler edebiyatı ve tarihi filmleri etkilemiştir.

1. Destanlar

“Eski çağların kahramanlık öykülerini, ulusların, tanrıların, yiğitlerin savaşlarını, başlarından geçen olayları, toplumun ortak düş gücüyle de beslenerek dile getiren büyük manzum yapıtlar” (Özkırımlı, 1987:368) olan destanlar, “bir ulusun geçmişindeki önemli olayları, büyük önderlerin içte ve dışta toplumun düşmanları ile savaşlarını ve toplumu daha rahat bir yaşama ulaştırma çabalarını” (Boratav, 1969:37) konu edinirler. Toplumların vicdanında derin izler bırakmış bir olayı, özellikle de yiğitlik ve kahramanlık olaylarını manzum olarak öyküleyici bir yöntemle anlatan en eski edebiyat türü olan (Özdemir, 1990: 83) destanlar, ait oldukları ulusların ve coğrafyaların tarihlerine, kültürlerine ve mitolojilerine dair pek çok bilgi içerirler. Ulusların köklerine dair bir çok “ilk bilgi” destanlarda bulunmaktadır. Başlangıçta bireysel yaratılar olan destanlar, zamanla kuşaktan kuşağa aktarılırken gelişip büyümüş ve ayrıntılarla zenginleşip, anonim bir nitelik kazanmıştır. Tüm destanların ortak özellikleri ürünü oldukları tarihsel döneme (dönemlere) dair izler taşımalarıdır. Örneğin Gılgamış, İlyada

¹⁵ Cengiz Hanın Hazineleleri, Akşam 1959, A. Z. Kozanoğlu'nun yazdığı bu hikayeyi Suat Yalaz çizmiştir. Karaoğlu, Akşam 1962, Suat Yalaz tarafından yazılmış ve çizilmiştir (Cantek, 1996: 153- 161).

ve Odyseia, Kalevala ve Şehname gibi destanlar hem oluştukları dönemlerin hem de ait oldukları toplulukların köklerine dair bilgiler içermektedirler.

Destanlar konu edindikleri çok sayıda olay ve öyküyle olduğu kadar yarattıkları tek boyutlu, sabit karakterleriyle de tarihi ve çizgi romanların ayrıca da kostüme avantür filmlerin esin kaynağını oluşturur. Bu karakterler bir çağın amaç edindiği niteliklerin temsilcisidir ve doğaüstü özelliklerle yüceltilmiştir. Kahramanlar içinden çıktıkları toplumun ya da ırkın karakterini oluşturan başat niteliklerle donatılmışlardır, ulusaldırlar ve doğaüstü güçleri onları yönlendirir (Özdemir, 83). Hemen tüm kahramanlar birbirine benzer ve sadece güçlerindeki derecelenme ve adları gibi yapay farklarla birbirlerinden ayrılırlar. Kahraman, destanda bir bütün halinde görülen toplum adına iş görür ve toplum kahramanda doğrudan simgelenir ya da kahraman toplumun bütünleyici bir parçası olarak işlev görür (Fethi Naci, 1990:10). Destan kahramanları için karakter farklılıkları, koşullar karşısında farklı davranışlar, tepkiler, görüşler ve duygular hemen hiç söz konusu olmaz. Bütün destan kahramanları neredeyse bir ve aynı kişidir. Destan kahramanı bu özelliklerinin tümü ile kostüme avantür filmlerin kahramanlarına öncülük etmiştir.

Türklerin en eski destanı sayılan Oğuz Kağan Destanı bir çok tarihçi tarafından Türklerin köklerini anlatan ilk kaynak olarak gösterilmektedir (Özkırımlı, 1987: 369). Kitab-ı Dede Korkut, Manas Destanı, Alp Er Tunga, Ergenekon gibi destan ve söylenceler de Türk kavimleri arasındaki sözlü edebiyat geleneğinin ürünleri olarak Türk tarihine ve Türklerin yaşam biçimlerine, gelenek ve göreneklerine, kültürlerine dair bilgiler içermektedirler. Kostüme avantür filmler bu destanların anlatı yapılarını almışlar, bazı kahramanlarından ve öykülerinden esinlenmişlerdir. Türk destanlarında geçen bir çok olay, kişi, hayvan, topluluk ve ulus yine bu destanların bir çoğunda görülen bazı motifler, tarihi romanlara ve onlar aracılığıyla da çizgi romanlara ve

kostüme avantür filmlere aktarılmıştır. Örneğin; Oğuz Kağan, Çin-Türk savaşları, bozkurt, kızıl tuğ, at Payaza (Bayaza), yok edilen bir boydan sağ kurtulan ve bir kurt tarafından yetiştirilen çocuk motifi gibi

Destanlardan doğrudan sinemaya aktarılan kostüme avantür filmlerin en önemli örneği, dizi kostüme avantürlere de örnek oluşturan *Battal Gazi* dizisidir. Bu dizi Anadolu'nun Türkleştirildiği ve Müslümanlaştırıldığı yıllarda yaşadığı söylenen Seyit Battal Gazi'nin¹⁶ maceralarını konu edinmektedir.

2. Tarihi Romanlar

Bir yazın türü olarak roman, eski çağ düzyazısına, eski doğu masallarına, şövalye edebiyatına, Rönesans hikayesine ve destanına bağlıdır (Naci, 1990: 7). Tarihi romanlar da konularını ve karakterlerini doğrudan tarihten alır ve destanlardan, halk hikayelerinden beslenir. Tarihi romanlarda, geçmiş düş gücüyle o günkü yaşam koşullarına uygun olarak biçimlendirilir ve bugüne aktarılır (Özdemir, 1990: 270). Kostüme avantür filmlerde rastlanan bir çok tema ve motif Türk edebiyatında tarihi roman olarak görülen eserlerden alınmıştır¹⁷. Ancak kostüme avantürleri esinleyen bu yapıtları çağdaş romanın gelişmişlik düzeyine ulaşmış saymak çok doğru görünmemektedir. Bu tür çalışmaları tarihi romandan çok, Türk destanlarının çağdaş romana doğru gelişimi sürecinde ortaya çıkan ara türlerin bir biçimi olarak

¹⁶ “Emeviler döneminde Anadolu’da Bizans’a karşı yapılan savaşlarda ün kazanmış, Müslümanlar ve özellikle Alevi- Bektaşî Türkler arasında büyük bir gazi- veli kimliğiyle yüceltilip, destan kahramanı yapılmış “Müslüman Emir” olarak adlandırılan Battal Gazi’nin tarihsel kimliğiyle, söylencelere dayanan edebi ve efsanevi kimliği bilimsel çalışmalarda dahi birbirine karışmıştır.....Battal Gazi, Arap tarihi ve edebi eserlerinde de çizilen bir tipoloji olsa da, Türk kültürünün Arap edebi eserlerinden bu tipolojiyi almış olması, Türk kültürünün devingen yapısından kaynaklanmaktadır” (Say, 1998: 45, 80).

¹⁷ Abdullah Ziya Kozanoğlu’nun romanları bu türün en başarılı örnekleri arasında sayılmaktadır (Özkırımlı, 1987: 768)

değerlendirmek daha doğru bir yaklaşımdır. Örneğin *Kızıl Tuğ* (Kozanoğlu, 1981) oldukça geniş bir coğrafyada geçen ve çok sayıda karakteri barındıran bir romandır. Karakterler psikolojik derinlikten yoksun ve tek boyutludur. Konu kahramanın yaşadığı bir çok macerayı içermektedir. Roman bu nitelikleriyle modern romanlardan çok destanların biçim ve içerik özelliklerini taşımaktadır.

Din uğruna maceraları ve savaşları konu edinen *Battalname*, *Danışmendname*, *menakibname*, *fütüvatname* gibi macera romanı havasındaki eserler ve Osmanlı üstünlüğünü toplumlara yaymak amacı güden *Gazavatnamelerin* tarihi roman sayılan bu yapıtları etkilediği açıktır. Sözlü edebiyat geleneğine bağlı destanlar, halk hikayeleri ve bu tür eserler batı etkisindeki ilk Türk romanlarının ortaya çıkmasından önceki anlatım yazınıni oluşturmuştur (Naci, 1990: 13). Kostüme avantür filmlere kaynaklık eden romanları¹⁸ da gelişmiş roman diline sahip eserler olarak kabul etmekten çok bu tür çalışmalar içinde saymak gerekir.

3. Çizgi Romanlar

Abdullah Ziya Kozanoğlu'nun¹⁹ yazdığı tarihi Türk romanları Türk çizgi romanı için de milad sayılır (Cantek, 1996: 45). *Kızıl Tuğ* ve *Kaan*, 60'lardaki çizgi romanlara dolayısıyla da kostüme avantür filmlerin öykülerine ve kahramanlarına başta *Karaoğlan* olmak üzere öncülük etmiştir. Kozanoğlu, 1940'larda gittikçe popülerleşen bu çizgi romanların bir çoğunun "ilk gerçek senaristidir" (Cantek, 1996: 74). Bu romanlardan

¹⁸ Bu romanları popüler tarihi roman olarak adlandırabiliriz.

¹⁹ Abdullah Ziya Kozanoğlu (1906-1966) Romancı. İstanbul'da doğdu. Tarihten seçtiği kişiler üzerine kurduğu, rahat ve akıcı bir anlatımla kaleme aldığı popüler tarihi romanlarıyla ünlüdür. Çeşitli gazete ve mecmualarda çalışmıştır. Romanlarının bir çoğu sinemaya uyarlanmıştır. Eserlerinden bazıları şunlardır; *Kızıl Tuğ* -1923, *Atlı Han* -1924, *Gültekin* -1928, *Malkoçoğlu* -1933, *Battal Gazi Destanı* - 1937, *Hilal ve Haç* -1958, *Kubilay Han'ın Gelini*-1966 (Özkırımlı, 1987: 768).

esinlenen çizgi romanların öyküleri genellikle Orta Asya'da geçmektedir ve hemen tümü “serüven kurgusunda milliyetçi öyküler” dir (Cantek,1996: 74).

Suat Yalaz'ın yarattığı *Karaoğlan* önce Akşam gazetesinde (1962) tefrika edilip beğeni kazandıktan. bir yıl sonra dergi olarak yayınlanmaya başlar. *Karaoğlan*, 19 Mayıs 1965 günü Akşam gazetesinin açtığı bir yarışmayla çekilecek film için başrol oyuncusu arandığı açıklanır²⁰ (Cantek, 1996: 168, Scognamillo ve Demirhan, 1999: 258). Ancak *Karaoğlan*'ı beyaz perdede canlandıracak aktör bu yarışmada değil, bir arkadaşının Suat Yalaz'a önerisiyle Ankara'da bir tiyatrodan bulunur. Böylelikle Kartal Tibet, *Altay'dan Gelen Yiğit* filmiyle ilk kez sinemada görünür ve *Karaoğlan*, çizgi roman kahramanlarının sinemadaki seri maceralarına öncülük etmek üzere beyazperdede yeniden doğar. Kartal Tibet'in ilk kez sinemaya girmesini sağlayan *Karaoğlan* filmlerini, kahramanın yaratıcısı olan Suat Yalaz yazmış, yönetmiş ve yapımcılığını (Olçay Film) üstlenmiştir. *Karaoğlan* serisi içinde Suat Yalaz'ın yönetmediği tek film 1972'de çekilen *Karaoğlan Geliyor* (Mehmet Aslan) adlı filmidir. Ancak çekilen ilk renkli *Karaoğlan* filmi olan *Karaoğlan Geliyor* da, Kozanoğlu'nun *Cengiz Han'ın Hazineleleri* adlı romanının bir uyarlamasıdır. Yani bu roman, zaten 1962'de yine senaryosunu Suat Yalaz'ın yazdığı ve *Karaoğlan*'ın sinemadaki ilk macerası sayılabilecek *Cengiz Han'ın Hazineleleri* adıyla sinemaya aktarılmıştır.

Karaoğlan'ın başlattığı serüveni, 1966'da Ayhan Başoğlu'nun çizgi kahramanı *Malkoçoğlu*'nun sinemaya aktarılması izlemiştir ve bu filmle Yeşilçam'da tarihi Türk

²⁰ “*Karaoğlan*'ı beyaz perdede canlandıracak bir genç aranıyor” başlığıyla duyurulan yarışmanın jürisinde dönemin bir çok ünlü ismi yer alıyordu: Ayhan Işık, Atıf Yılmaz, Ayla Algan, A. Z. Kozanoğlu, Beklan Algan, Cengiz Tuncer, Doğan Özgüden, Ertem Eğilmez, Ertem Göreç, Hüseyin Gezer, Giovanni Scognamillo, Gönül Yazar, Hürrem Erman, Lütfi Akad, Lütfi Gökmen, Malik Yolaç, Metin Erksan, Orhan Günşiray, Osman F. Seden, Sezai Solleli, Suat Yalaz, Turhan Selçuk, Vecdi Benderli, Yaşar Kemal.

izgi roman kahramanlarının maceralarını konu edinen filmler furyası başlamıştır. *Malkoçoğlu* ilk olarak 1965 yılında Cumhuriyet gazetesinde Ayhan Başoğlu’nun çizdiği çizgi romanla tanınmıştır (Cantek, 1996: 171- Scognamillo ve Demirhan, 1999: 259). Süreyya Duru’nun yönettiği bir seri filmle beyazperdede hayat bulan *Malkoçoğlu* 16. yüzyılda gerçekten yaşadığı iddia edilen Bali Bey’in oğlu *Malkoçoğlu Ali*’nin çizgi roman tiplemesidir (Cantek,1996: 171).

Kostüme avantürlerin en asık suratlı ve ciddi kahraman olan *Tarkan* ise ilk kez 1967’de Sezgin Burak tarafından Hürriyet gazetesinde yayınlanmıştır. 1969’da Tunç Başaran tarafından sinemaya aktarılan *Tarkan*, hareketli öyküleri ve öykülerinde yer alan bol erotizmle ilgi çekmiştir (Cantek, 1996: 197- Scognamillo ve Demirhan, 1999: 269). *Tarkan*’ı takip eden ve seri maceralarının çekilmesine neden olacak kadar çok tutulan bir diğer çizgi roman kahramanı ise; 1972 yılında, Günaydın gazetesinde, Rahmi Turan’ın yazdığı, Abdullah Turhan’ın çizdiği, Natuk Baytan’ın ise aynı yıl sinemaya aktardığı *Kara Murat*’ dır. *Kara Murat* altmışlı yılların tarihi çizgi roman geleneğini sürdüren özellikleriyle ve milliyetçiliği erotizmle harmanlayan öyküleriyle popüler olmayı başarmıştır (Cantek, 220). Yeşilçam’da bir dizi filme konu olan bu çizgi roman kahramanlarının yanı sıra tek filmlik maceralarla da olsa sinemada yer bulan ve kostüme avantür filmlerin tipik örnekleri arasında yer alan başka çizgi roman kahramanları da bulunmaktadır; Abdullah Turhan’ın çizdiği, Mehmet Aslan’ın sinemaya aktardığı *Tolga* (1975), şahap Ayhan’ın çizdiği, Yücel Uanoğlu’nun sinemaya aktardığı *Kara Orkun* (1973) bunlara örnek olarak verilebilir.

C) KOSTÜME AVANTÜR FİMLERİN ÖĞELERİ

Film türleri, verili bir kültürde belirli gereksinimleri karşılayan formüllerdir. Kültür değiştiğinde ya da gereksinim ortadan kaktığında film türleri de değişir ya da

sönüp giderler (Abisel, 1995: 23- 24). Kostüme avantür filmler de, Türkiye sinemasında özellikle 60'ların ikinci yarısından 70'lerin sonlarına dek etkili olmuş bir film türüdür. Söz konusu dönemde hem sinemasal üretimin canlılığı ve farklı film türlerinin gördüğü yoğun ilgi hem de ülkedeki sosyo-politik ortamda başat söylemlerden birini oluşturan milliyetçi söylemin yarattığı etki nedeniyle bu filmler de belli bir talep görmüştür. Türün dayandığı ulusal anlatılardan filmlere aktarılan çeşitli öyküler, mitler ve motifler, dönemin atmosferi içinde kimi milliyetçi tezlerle birleşmiş ve böylelikle bu filmlerin günlük yaşamda da karşılığını bulan milliyetçi vurgusunu güçlendirmiştir.

1. Öykü ve Olay Örgüsü

Kostüme avantür filmler; nedensellik üzerine kurulu olay örgüleri, abartılar ve rastlantılarla biçimlenen konuları, klasik zaman, mekan kullanımları ve tek boyutlu karakterleriyle bir çok kültürde rastlanan ve evrensel bir yanı olduğu bilinen geleneksel anlatılarla (Turner, 1994: 68) benzer özellikler taşımaktadır. Bu filmler, dayandıkları edebi türlerin (destanlar, masallar, tarihi romanlar gibi) yapısal özelliklerini yinelemekte ve klasik anlatı geleneği içinde yer almaktadırlar. Kostüme avantür filmler hemen her zaman intikam ya da verilen görevi yerine getirme amacıyla çıkılan bir yolculuk izleğinde süregiden olaylar üzerinden gelişmekte ve giriş, gelişme, çatışma, çözüm modeli çerçevesinde düzenlenmektedir. Batı ve doğu mitolajisinde yer alan kimi olay ve motifler kostüme avantürlerin değişmez esin kaynaklarıdır (Excalibur, Haşhaşınlar-Hasan Sabbah, Hz. Musa ve firavun hikayesinde nehirde bulunan düşman ulusun çocuğu gibi öyküler).

Kostüme avantür filmler, öyküleri ve olay örgüleri göz önünde bulundurularak iki grupta sınıflandırılabilir²¹.

1. Başlangıç Hikayeleri

Bu grup içinde yer alan filmlerde öykü, kahramanın doğuşu ve kahramanlığını, yiğitliğini kanıtlayışı sürecinde gelişmektedir. Serilerin ilk filmleri ve daha sonraki kostüme avantür filmler için prototip oluşturacak kimi filmler bu grup içinde yer almaktadır. *Kızıl Tuğ* (Aydın Arakon, 1952), *Cengiz Han'ın Hazineleleri* (Atıf Yılmaz, 1962), *Horasan'dan Gelen Bahadır* (Natuk Baytan, 1965), *Gültekin Asya Kartalı* (Mehmet Aslan, 1968), *Cengiz Han'ın Fedaisi* (Yücel Uçanoğlu, 1973), *Karaoğlan Geliyor* (Mehmet Aslan, 1972), *Malkoçoğlu* (Süreyya Duru, 1966), *Tarkan* (Tunç Başaran, 1969), *Battal Gazi'nin Oğlu* (Natuk Baytan, 1974) gibi bir çok film başlangıç hikayelerine örnek olarak verilebilir. Başlangıç hikayeleri başlığı altında sıralanabilecek filmlerin olay örgüleri genellikle şu aşamalardan oluşmaktadır:

a) Kahramanın, üyesi olduğu topluluğun, İçine doğduğu çevrenin tanıtıldığı, doğumu sırasında yaşanan olayların anlatıldığı ve ailesinden, çevresinden koparılışının ya da aileden birinin yitirilmesinin anlatıldığı giriş (Hazırlık).

b) Çocuk kahramanın üyesi olduğu topluluktan biri ya da topluluktan uzak düşmüşse bir hayvan veya sadık bir Türk tarafından yetiştirildiği ve bu süreçte olup bitenlerin bir dış ses aracılığıyla özetlendiği geçiş (karmaşa ve zorluk).

²¹ Bu filmlerin sınıflandırılmasında, öyküler ve olay örgüleri göz önüne alınmış ve olay örgüleri Propp'un (1985) bütün masallarda olduğunu gösterdiği 31 işlev çerçevesinde değerlendirilmiştir. Filmlerin olay örgülerinin çıkarılmasında ayrıca Turner'dan (1994: 69-70) yararlanılmıştır.

c) Kahramanın kim olduğunu öğrenip intikam almayı görev edindiği, yiğitliğini kanıtlamak için topluluğa geri döndüğü ve kahramanlık sınavını başardığı dönüş (yolculuk ve topluluğa dönüş).

d) Bir takım haksızlıklara karşı mücadele edip insanların güvenini, sevgisini ve bir prensesle karşılaşp onun aşkını kazandığı ve öteki topluluğun kötü kahramanı ya da çocukken kaçırılan ve öteki topluluğun sahte kahramanı olan kardeşiyle karşılaşp mücadele ettiği tanınma bölümü (tanınma ve aşk)

e) Kahramanın düşmanlarıyla karşılaşp onları alt ettiği (mücadele ve başarı) sonuç.

2. Kahramanlık Hikayeleri

Seri kostüme avantür filmlerin başlangıç hikayelerinden sonraki devam filmleri ve yine bazı tek filmlik maceralar bu grup içinde yer alır. Örneğin; *Hakanların Savaşı* (Mehmet Aslan, 1968), *Gültekin Amazon Kızlara Karşı* (Mehmet Aslan, 1969), *Kara Şahin* (Yavuz Figenli, 1975), *Kara Boğa* (Yavuz Figeli, 1975), *Kara Murat Devler Savaşıyor* (Natuk Baytan, 1978), *Karaoğlan Bizanslı Zorba* (Suat Yalaz, 1967), *Malkoçoğlu Kara Korsan* (Süreyya Duru, 1968) gibi filmler. Bu filmlerde artık kahramanın kahramanlığı onaylanmıştır. Bu nedenle filmlerin öyküleri daha çok, kahramanın sınırlarını geliştirdiği becerilerinin, zekasının ve yiğitliğinin sergilendiği mücadele anları üzerine kuruludur. Bu filmlerdeki ana konu çoğu kez kahramanın türlü çeşit atraksiyonlarının gölgesinde kalır. Film sürelerinin büyük bir bölümü de kahramanın fiziksel mücadele anlarını kapsar. Çoğunlukla film hileleriyle de desteklenen mücadele anlarında kahramanın neredeyse doğaüstü sayılabilecek fiziksel gücü ve yetenekleri bol bol sergilenir. Bu grup içinde yer alan filmlerde bazen oyuncuların becerileri film kahramanın da önüne geçer. Öyle ki bu oyuncuların adı

neredeşye bu filmlerle özdeşleşmiştir (örneğin: Cüneyt Arkın ve Kartal Tibet). Bu grupta yer alan filmlerin olay örgüleri aşğıdaki biçimde gelişmektedir:

a) Sorunun ortaya konduğu ve anlatıldığı; kahramanın kurtarma, alıp getirme, kaçırma, bir sırrı öğrenme gibi görevlerle görevlendirildiğı giriş bölümü (Hazırlık).

b) Kahramanın yola çıkması, düşmanın dehşetinin anlatılması ve kahramanın dostlar edinmesinin anlatıldığı bağlantı bölümü (yolculuk).

c) Kahramanın kılık değıştirme, zekice bir plan ya da bir takım insanların yardımıyla düşmanla yakınlaşması, düşmanın içine girmesi, sonra ele geçmesi ve psikolojik, fiziksel dayanıklılığını sergilediğı işkenceler görmesi, kurtarılması ve uğradığı işkencelerden geriye kalan sakatlıkları olağanüstü iradesi ve bir takım doğaüstü tedavi yöntemleriyle alt ettiğı (mücadele) gelişme bölümü.

d) Kahramanın yeniden mücadeleye dönüp, düşmanla karşılaştığı (dönüş) bağlantı bölümü.

e) Kahramanın görevi başardığı (tanınma) sonuç bölümü.

2. Tema

Kostüme avantür filmlerde temel olan, Türklerin ve Müslüman Türklerin temsilcisi, simgesi olan erkek kahramanın üstün meziyetleri ile yabancı toplulukların değerlerinin taşıyıcısı olan öteki erkeklerin olumsuz özelliklerinin karşılatılarak Türklüğün yüceltilmesidir. İntikam, yiğitlik, milletseverlik, üstün millet, Türklük, kahramanlık, erkeklik gibi kavramlar çevresinde gelişen kostüme avantür filmlerde milliyetçi tarih yazınının formülleri kullanılır. Türklerin üstün, kahraman, eşsiz bir ulus oluşları bu filmler aracılığıyla onaylanır. Bu filmlerdeki temalar genellikle; Türkler en cesur ulustur, Türkler yardımseverdir, Türkler çok güçlüdür, Türkler zekidir, Türkler en

güvenilir ulustur, Türkler en dirençli ulustur, Türkler en yüksek ahlaki değerlere sahiptir gibi. Türklük tanımlarına ve Türklük sıfatlarına ilişkindir.

3. Çevre

Kostüme avantür filmlerin karakteristik özelliklerinin başında çevre gelmektedir. Bu filmlerde çevre, genellikle dekorlarla inşa edilen iç mekanlar (saraylar, zindanlar), gerçek tarihi mekanlar (Rumeli Hisarı, Yerebatan Sarnıcı, Aya İrini gibi) ve doğal dış çevreden (ormanlar, kayalık, dağlık alanlar, yollar, deniz kıyıları gibi) oluşmaktadır. Kostüme avantür filmleri karakterize eden mekanlar, dekor kullanılarak oluşturulan, ahşap ve alçı duvarlar, çeşitli perdeler, surlar, kaba ahşap masa ve sandalyeler, iğreti merdivenler, duvarlarda yer alan haç ve kötü taklit freskler, ikonlar, özensizce yerleştirilmiş hayvan derileri, postları, tüller ve satenler gibi çeşitli malzeme ve aksesuarlarla düzenlenen iç ve dış mekanlardır.

Kostüme avantür filmlerde mekanlar ait oldukları kişilere, topluluklara, döneme dair çok az işaret taşırlar. Kostüme avantürlerin en belirgin özelliklerinden biri, mekanların belirli eylem ve olaylarla bütünleşmiş olmasıdır. Bu nedenle mekanlar daha çok eylemleri ve olacak olayları haber verme işlevine sahiptir. Bu durum kostüme avantürlerin en belirgin özelliklerinden biridir. Hemen bütün kostüme avantür filmlerde kullanılan başlıca mekanlar şunlardır, zindanlar, kale duvarları, surlar ve saray bahçeleri, yabancı sarayların salonları, köy meydanları, hanlar ve yatak odaları. Kostüme avantürlerdeki fiziksel çevre söz edilen sınırlı sayıdaki mekandan oluşurken bu filmlerdeki sosyal çevre “yabancı ve düşman” bir ortam olarak betimlenir. Kostüme avantürlerde kahramanın evinde, yurdunda geçirdiği zaman bir kaç örnek dışında neredeyse hiç anlatılmaz ve gösterilmez. Anadolu’nun ve Batı’nın ele geçirildiği dönemleri, yani sürekli bir akın ve istila dönemini anlatan bu filmlerde yurt ve yabancı

lkeler birbirine karışmıştır. Kahramanın ayak bastığı her yer (hatta Viking diyarı bile) Türk yurdu olarak sunulur, hissettirilir. Kahraman hiç bir diyarda yabancılık ve vatan hasreti ekmez²².

4. Karakterler

Kostüme avantür filmlerde mekanlar gibi karakterler de sınırlı sayıdadır ve klişeleşmiştir. Karakterlerin yk içindeki rolleri değişmediği gibi, bu karakterlerin tümü tek boyutludur; ya mutlak kötü ya da mutlak iyidir. Film süresince karakterler değişmez, gelişmez. Sabit ve tamamlanmıştır. Filmlerde sadece kahramanın aşkını kazanan prensesler ve iyi papazların tutumları değişir. Ancak bu değişim daha çok özde bulunan bir takım niteliklerin zamanla açığa çıkması olarak değerlendirilmelidir. Bu kişiler, ait oldukları topluluğun iktidar sahiplerinin yoksul ve savunmasız insanlara karşı acımasız ve adaletsiz davranışlarını gördüklerinde tutumlarını değiştirirler ve sonuçta da genellikle Müslüman olurlar. Müslümanlığa ve Türklüğe özgü olan “iyilik, merhamet, yardımseverlik” gibi duygulara özlerinde sahip olan bu kişiler böylelikle Müslüman olduklarında öz benliklerine kavuşmuş olurlar. Hemen bütün kostüme avantürlerde yeralan ve değişmeyen karakterler şunlardır: Kahramanlar, hükümdarlar, iyi kadınlar- kötü kadınlar, iyi din görevlileri- kötü din görevlileri, Türk savaşçılar- yabancı savaşçılar, sıradan köylüler, hancılar ve hancıların karıları ve kızları.

Kostüme avantür filmlerdeki mutlak kötüler; Çinliler, Romalılar, Vikingler, Alanlılar, Bizanslılar ya da genel olarak Hristiyanlar olabilir. Farklı ulustan ve dinden olup, Türklerin büyüklüğünü ve üstünlüğünü teslim etmeyen herkes düşman ve kötüdür.

²² Bu açıdan farklılaşan bir rnek *Malkoçoğlu- lm Fedailer’dir*. Bu filmde Malkoç’un ve fedailerin çektikleri vatan hasretinden söz edilir. Malkoç ve arkadaşları yurtlarına hasret kalan akıncıları anlatan bir trkiy film boyunca söylerler. Özellikle son sahnede kendilerini yurtlarına götürecek gemiyi beklerken bu zlem duygusu oldukça yoğunlaşır.

Yabancı ulusların iktidar sahipleri (hükümdarlar, askerler, iktidara yakın din adamları gibi.) çoğunlukla kötü, acımasız, cinsel yönden iktidarsız (bazen bu kişiler efemine tavırlar sergilerler) ya da aşırı şehvet düşkün, basiretsiz ve yeteneksiz kimselerdir. İktidarları hiçbir zaman garanti altında değildir. Bu kişiler çevrelerinde olup bitenleri göremeyecek kadar saf (aptal) da olabilmektedirler. Kötü hükümdarlar Türklere karşı ülkelerini savunmak isteyen veya bağımsızlık amaçlayan, bu amaçla da müttefikler edinmeye çalışan kimselerdir (bütün kostüme avantür filmlerde). Ancak “doğal olarak daha aşağı düzeyde” oldukları Türklere karşı direnmeleri anlamsız olduğu için bu kişiler mücadelelerini yiğitçe ve dürüstçe yürütmezler. Çünkü bu yolla mücadeleyi kazanamayacaklarını bilirler. Bu nedenle genellikle “hile ve kahpelik” yolunu seçerler. Türkleri alt edebilmek için casuslar, işbirlikçiler, rehinelere kullanırlar. Masum insanları feda ederler. Nadiren rastlanan “iyi” hükümdarlar (iyiliklerinin tek belirleyeni Türkleri sevmeleri ve en üst otorite olarak tanımalarıdır) ise genellikle yeteneksiz ve “acı” durumdadırlar. Hile veya zor yoluyla iktidarlarını kaybetmiş veya kaybetmek üzere olduklarından Türklerin yardımı olmadan iktidarlarını yeniden kuramazlar (*Battal Gazi* filmleri).

Öteki ulusların kötü ve beceriksiz iktidar sahiplerine karşın Türk hükümdarları cesur, mantıklı, ve zekidir. Fikir danıştıkları bilgili, ilim sahibi kimseler bulunmakla birlikte, zaman zaman yanılmaz içgüdülerine de güvenen, mutlak iktidar sahipleri olarak resmedilirler. Cezalandırıcı oldukları kadar affedicidirler (ancak yabancı hükümdarların affediciliğini hiç bir filmde görmeyiz), yiğit hasımlarına karşı saygılıdırlar. Kusursuz ve karşı konulmaz erkeklerdir. Erkeklikleri genellikle yabancı bir kadın ağzından onaylanır (*Tarkan* 1969).

Kostüme avantür filmlerde iktidar sahibi grup içinde yer alan bir başka grup da “kötü” Hristiyan din görevlileridir. Hristiyan topluluk içinde iki tür din görevlisi

bulunur. Bunlardan ilki doğrudan iktidar içinde yer alan “kötü” din adamları ve kadınlarıdır. Bu kişiler, ahlaksız, hilebaz, iktidar hırsına kapılmış, hırslı, doyumsuz rahip ve rahibelerdir. İkinci grup içinde yer alan din görevlileri ise iktidarla ilişkisi olmayan, iyi yürekli, adil ve cesur kimselerdir. Zaten bu iyi din görevlileri, mensubu oldukları din ve ulusun diğer üyelerinin masum halka uyguladıkları zulmün karşısında “hak dini” olan Müslümanlığı, dolayısıyla Türklüğü seçerler. Potansiyel olarak Türklüğün ve Müslümanlığın erdemlerine ve değerlerine haiz oldukları için de Türklüğe uyum sağlamakta hiç güçlük çekmezler. Yeni kimliklerini çok çabuk ve kolay özümserler, hatta kısa bir süre önce bıraktıkları dinlerini “gavur ve kefare” sıfatlarıyla tanımlarlar (*Battal Gazi’nin Oğlu*). Kötü din görevlileri çoğunlukla iktidar hırsı ve kişisel çıkarları nedeniyle her tür kötülüğü yapabilen, dinlerini ve pozisyonlarını bu yolda kullanan “sözde Hristiyanlardır”. Kontrolsüz bir cinsel iştahları vardır ve sapkın da olabilmektedirler. Müslüman din adamları bu filmlerde daha etkisiz bir roledirler. Ya bilge ve danışman olarak Türk hükümdarının yanında ya da hain bir saldırı sırasında Türk köylerinin camii minarelerinde ezan okurken sırtlarından vurulurken görülürler.

Kostüme avantürlerde kadın karakterler bu filmlerdeki milliyetçi vurguyu güçlendirmenin önemli araçlarından biri olarak kullanılır. Bu filmlerde “Türkler ve ötekiler” karşıtlığını kurmanın ve Türkleri yüceltmenin yollarından biri Türk kadınlarını öteki kadınlarla “karşılaştırmaktır”. Türk ve sonradan Türk olacak kadınların (iyi prenseslerin) sahip oldukları tüm iyi değerlerin karşısında, öteki kadınlar, genel olarak kadınlara atfedilen tüm olumsuzlukların taşıyıcısıdır. Türk ve sonradan Türk olacak kadınlar “ana”lık değerlerine, Hristiyan kadınlar ise “düşkün” kadınların niteliklerine sahiptir. Bu filmlerdeki yabancı kadınlar da genellikle saray çevresindendir. Bu kadınların iktidar hırsları ve cinsel doyumsuzlukları en belirgin özellikleridir. Entrikacıdırlar, eşlerine sadık değildirler. En büyük amaçları daha kolay idare

edebilecekleri ve iktidar hırslarını tatmin edebilecekleri “uygun” birini tahta geçirmektir. Bu amaçla çeşitli oyunlar oynarlar. Bu kadınlar bazen hükümdarla akrabalığı olan ancak aynı zamanda dinsel bir kimlikleri de bulunan kadınlardır. Bu durumda genellikle rahibe kıyafetleriyle görüntülenirler ve “azize” sıfatı taşırlar. Rahibe olmalarına karşın cinsel açıdan aktif ve doyumsuzdurlar. Yatak odalarında çıplak ya da yarı çıplak görüntülenirler ve mutlaka filmin Türk kahramanıyla birlikte olurlar. Tıpkı (yabancı) erkekler gibi şehvet düşkünüdürler. Sapkın zevkleri vardır ve bazıları seviştikleri erkekleri öldürdükten sonra kafataslarından şarap içerler. Bazen cinsel açlıklarını doyurmak için fahişelik yaparlar (*Tarkan Altın Madalyon*). “Kötü” kadınlar filmin sonunda ya kocaları ya da film içinde mağdur ettikleri bir başka kadın tarafından öldürülürler²³. Filmin sonunda öldürülmek bu kadınlar için kaçınılmaz bir sonudur.

Kostüme avantürlerdeki bir başka kadın tipi “iyi prenseslerdir”. Bu kadınlar ahlaklı, vatansever, dini bütün, fedakar, sadık, uysal ve kimi zaman da gözüpektirler. Filmin sonunda ülkelerini ve uluslarını sevdikleri erkek (Türk kahraman) için terk edebilirler. Potansiyel olarak Türk ve Müslüman kadının değerlerine sahiptirler. Bu nedenle kahramanın aşkıyla ödüllendirilirler. İyi prenseslerin yardımcısı olan kadınlar bu filmlerdeki bir başka olumlu kadın figürüdür. Ancak bu kadınlar da prenseslerine sadakatlerinin ve kadınca hislerinin (bir Türkü sevmek gibi) kurbanı olarak filmin sonunda genellikle yabancı kötü adamlar tarafından kimi kez işkenceyle öldürülürler.

Kostüme avantür filmlerdeki Türk kadınları, genellikle kahramanın, annesi ya da kızkardeşi olan akrabalarıdır. Bu filmlerde görülen Türk kadınına bir başka örnek de yabancı diyardaki Türk otoritesinin temsilcisi olan yöneticilerin kızları ya da çocukken

²³ *Savulun Battal Gazi Geliyor* (Natuk Baytan, 1973) incelenen filmler içerisinde bu durumun tek istisna örneğini oluşturmaktadır. Bu filmde, filmin kötü kadını Azize Maria, Seyyit Battal tarafından öldürülmektedir. Türk kahramanın bir kadını öldürdüğü tek kostüme avantür film örneği de bu filmidir.

yabancı saraylara verilmiş kadınlardır. Bu kadınların yer aldığı bir öyküde kahramanın aşkını mutlaka bu kadınlar kazanır. Kahramanların anneleri ve kız kardeşleri Türk ve Müslüman olmanın getirdiği olgunluğa, cesarete ve bilgeliğe sahiptir. Bu filmlerde Türk kadınları mutlaka düşmanın şiddetine (bazen tecavüze) uğrarlar. Bu gibi durumlarda kadınlar dirençleriyle ve “kirletilen namuslarını kendi elleriyle temizleyerek” saygı uyandırırılar. Kostüme avantür kahramanlar, aşık olsalar bile nadiren evlenirler ve hemen hemen hiç bir zaman bir Türk kadınıyla evlenmezler²⁴.

Kostüme avantürlerdeki tek sıradan, halktan (soylu ya da önemli olmayan) kadın grubu olan hancıların karıları ve kızları, bu filmlerde Türk kahramanın karşı konmaz cazibesine yenilen ilk kadınlardır. Hafifmeşrep olan bu kadınlar, mutlaka kahramanla birlikte olur ve kahramana yardım ederler (bazen de ihanet ederler). Ancak bu kadınlar da sonuçta ya kocaları ya da yabancı askerler tarafından öldürülürler.

Kostüme avantür filmler, erkek kahramanın maceraları üzerine kurulu filmlerdir²⁵. Bu kahramanlar cesur, olağanüstü bir fiziksel gücü olan, zeki, çok yakışıklı, karşı konulmaz bir cazibeye sahip, yetenekli ve Tarkan dışında mizah duyguları gelişmiş, eğlenceli erkeklerdir. Her zaman iyi kalpli ve yardımseverdirler. Tüm kişilik özellikleri ve olumlu değerleri Türk ve Müslüman olmalarından

²⁴ Battal Gazi evlenir ancak hep bir Bizans prensesiyle. Malkoçoğlu bir Türk kadınıyla evlenir. Diğer kahramanlar evlenmezler.

²⁵ Kadın kahraman üzerine kurulu tek film, *Kurtkız Aybike*'dir. Ancak bu filmde de olayların asıl sürükleyicisi Aybike'nin nişanlısı Tulga ve kaçırılan erkek kardeşi Aybars'tır. Filmde, erkek kahramanlarla benzer yeteneklere sahip olmasına rağmen Aybike'den çok Tulga'nın ve Aybars'ın mücadelelerine yer verilir. Filmde yaptığı yolculukta erkeklerin çeşitli tacizine uğrayan Aybike, hemen her durumda nişanlısı tarafından belalardan kurtarılır. Tarkan benzeri bir kahraman olarak düşünülen Aybike'nin de bir kurdu vardır. Bu filmde de Aybike'nin çocukken kaçırılan ve Türk düşmanı olarak yetiştirilen kardeşi Aybars aracılığıyla “kardeş kardeşe kırdırılır”.

kaynaklanmaktadır. Sahip oldukları yeteneklerle ve özelliklerle Türklüğün ve Müslümanlığın “ideal tipi” olarak sunulurlar.

Kostüme avantürlerde esas olarak iki tip erkek kahraman vardır. Orta Asya’lı laik kahramanlar (Karaoğlan, Baybars, Tarkan, Oğuz Han, Otsukarcı gibi) ve Anadolu’lu Müslüman kahramanlar (Battal Gazi, Malkoçoğlu gibi). İslamiyet öncesi Türkleri konu edinen ve laik kahramanlara dayalı filmlerde din vurgusu hemen hiç bulunmamaktadır. İslamiyet sonrası dönemi konu edinen ve Müslüman kahramanlara dayalı filmlerde ise din vurgusu güçlüdür.

Kostüme avantür filmlerdeki erkek kahraman genellikle yalnızdır. Akıncı arkadaşları, yolculukta kendilerine eşlik eden yardımcıları ve aşık oldukları kadınlar ya öldürülür ya da kahramanın hayatından çıkarlar. Kahraman, dostlardan ve düşmanlardan oluşan bir dünyada yaşar. Dostları kahramana hayran ve kahramanın ulusuna, dinine bağlı, saygılı insanlardır. Kahramanla ilişkileri mesafelidir, “görev” gereğidir (bir tür mesleki işbirliği, iş arkadaşlığı gibi bir ilişki). Kahramana ölesiye güvenirler. Onun için kendilerini tereddütsüz feda edebilirler. Düşmanları ise kahramanın gücünün ve yeteneğinin bilincinde kimi kez onu takdir eden kimselerdir. Amaçlarının önündeki en büyük engel olarak gördükleri Türk kahramandan ölesiye nefret ederler. Ancak kahramanın ve Türklerin büyüklüğüne ilişkin en etkili sözleri de genellikle bu kişiler dile getirir. Türk kahramanın karşısında öteki ulusun kahramanları genellikle acımasız ve vahşidir. Kendilerine çok güvenen bu kişiler sık sık gereksiz şiddet kullanırlar. İyi kadınlar tarafından hep reddedilir ve filmlerdeki kadınlara şiddet uygularlar. Yabancı ulusun kahramanları filmin sonunda mutlaka Türk kahraman tarafından öldürülür.

Kostüme avantür filmler erkek merkezli filmlerdir. Hem sayı olarak hem de film içindeki işlevleri açısından bu filmlerde erkekler baskındır. Kadınlar bu filmlerde daha

çok öykünün gelişmesini sağlayan ‘nesne’ler olarak işlev görürler. Zekaları, entrikacı kişilikleri, hırsları ve talepkar özellikleriyle kötü kadınlar dışında hemen tüm kadınlar bu filmlerde edilgin durumdadır. Kostüme avantürlerde “kötü” kadınları eyleme yönelten nedenler aynı zamanda ölmelerini de haklılaştıran nedenler olarak sunulur. Her ne kadar bu kadınlar iktidar taleplerini genellikle bir başka erkek üzerinden ifade etseler de sonuçta “kadınsı olamayan” arzularının ve “kadınlıklarını yanlış kullanmanın” (zevk için, çıkar sağlamak için.) cezasını çekerler. Çarpıcı noktalardan biri de Türk anneleri dışında kadınların genellikle yarı çıplak görüntülenmesidir²⁶. Yabancı saraylarda ve hanlarda çok sayıda kadının, dans ederken, sevişirken ya da işkence edilirken bedeni teşhir edilir. Bu kadınlar genellikle; tül, saten, deri ve kürk giyinirler. Kostüme avantür filmlerdeki kadınların çoğu film boyuna çeşitli kereler şiddet görüp çoğunlukla da öldürülür.

Kostüme avantür filmlerdeki karakterler, Propp’un tüm masallarda olduğunu saptadığı yedi eylem alanı ve karaktere göre sınıflandırılmaktadır. Propp’un sözünü ettiği yedi eylem alanı ve karakterin kostüme avantür filmlerdeki karşılıkları şöyle sıralanmak mümkündür:

²⁶ İncelenen filmlerin televizyonlarda gösterilen kopyaları genellikle kesildiği için böyle sahneler çok fazla rastlanmamaktadır. Ancak orjinal kopyalarda oldukça erotik görüntülere rastlamak mümkündür (örneğin, *Tarkan- Gümüş Eğir*). Kostüme avantür filmlerin yoğun olarak çekildiği 70’li yılların ikinci yarısı, yerli sinemada seks filmlerinin de sayısının arttığı yıllardır. Bu nedenle özellikle daha düşük kaliteli, ucuz kostüme avantür filmlerde seks öğesinin bol bol kullanıldığını söylemek gerekmektedir. Bu filmlerin yapıldığı döneme ilişkin değinilmesi gereken bir başka nokta şudur: Kostüme avantürlerin bir çoğunun yapıldığı 70’li yıllar Türkiye’de yoğun bir baskı ortamının olduğu yıllardı. Hemen bir çok ülkede, bu gibi baskı dönemlerinde ya da baskı dönemlerinin arefesinde (örneğin Almanya da Nazizmi doğuran bir dönemde) o ülke sinemasında, milliyetçi öğelerin şekillendirdiği, ulusun “görmeli” tarihini konu edinen filmler ve cinselliğe dayalı filmler yoğunlaşmaktadır.

KÖTÜ: İşbirlikçi Türk, iktidar hırsı içindeki Hristiyan din adamı ve kadını, basiretsiz hükümdar, yabancı prensler, beyler ve yine gözünü iktidar hırsı bürümüş yabancı, soylu kadın (kraliçe, prenses v.s.)

BAĞIŞÇI: Kostüme avantür filmlerde bağışçıya daha çok Tarkan ve Karaoğlan serilerinde rastlanmaktadır. Bu filmlerde kutsal nesnenin ya da gizli sırrın bekçileri olan bilge kişiler bulunmaktadır. Diğer kostüme avantür filmlerde de zaman zaman bağışçının görevini üstlenmiş farklı karakterlere rastlanabilmekle birlikte tam anlamıyla bağışçının işlevine sahip kahramanlar Karoğlan ve Tarkan serilerindeki bu kişilerdir.

YARDIMCI: Kostüme avantürlerde bu filmlerin simge karakterleri arasında yer alan Baybora, Çalık (Karaoğlan), Kulke (Tarkan) gibi sürekli yardımcıların yanısıra, hemen her macerada kahramana eşlik eden bir çok farklı yardımcı bulunabilmektedir. Örneğin Malkoçoğlu'nun akıncıları, Kara Murat'ın yabancı diyarlarda edindiği dostlar gibi.

PRENSES: Bütün kostüme avantür filmlerde kahramanın aşkını kazanan bir prenses ya da prensese karşılık gelen bir kadın bulunur.

GÖNDERİCİ: Kostüme avantür flmlerin kahramanları kendi başlarına hareket eden, bağımsız kişilikler gibi görünseler de mutlaka bağlı oldukları bir otorite vardır. Kahramanlar genellikle bir hükümdar (Fatih, Atilla, Cengiz Han vs.) tarafından görevlendirilirler.

KAHRAMAN: Kostüme avantür filmler bir erkek kahramanın yaşadığı maceralar üstünden gelişen filmlerdir.

DÜZMECE KAHRAMAN/ SAHTE KAHRAMAN: Türk ve Müslüman topluluk içinde yer alan işbirlikçiler ve casuslar bazen Türk hükümdarın gözünde asıl

kahramandan daha muteber bir konuma gelip kahraman gibi kabul edilebilmektedirler. Ancak film sonunda bu sahte kahramanların maskesi gerçek kahraman tarafından düşürülmektedir. Tersine bir ilişkiyle kimi kez yabancı topluluk içine onlardan biriymiş, onların bir kahramanıymış gibi giren Türk kahraman da bu süre boyunca “sahte kahraman” rolünü oynayabilmektedir.

Kostüme avantür filmlerdeki karakterlerin, söz edilen bu “eylem alanları” Propp’un analizinin sonuçlarıyla da örtüşmektedir. Masallarda olduğu gibi kostüme avantür filmlerde de ne kadar bağımsız olurlarsa olsunlar karakterler, sabit, değişmez ve hep aynı sıralamayı takip eden eylemleri gerçekleştiren kişiler olarak işlev görürler (Turner, 1994: 69).

5. Görüntüleme ve İkonografi

Kostüme avantür filmleri diğer tarihi filmlerden ayıran temel özelliklerden biri de ikonografileri ve görüntülenme tarzlarıdır. Öykülerinin tarihi bir atmosferde geçmesi, farklı kültürlerin, toplumların öykünün bir parçası olması ve öykülerin olağanüstü, doğaüstü özellikler barındırması nedeniyle kostüme avantür filmlerde türe özgü bir görsel dünya yaratılmıştır. Mekanlar, kostümler, aksesuarlar ve karakterler, bu dünyayı yaratmanın araçlarıdır. Bu filmlerde kullanılan nesnelerin (barut, top, tüfek gibi), mekanların, coğrafi bölgelerin, çeşitli toplumların ve ulusların, aynı öyküde yer alan farklı dönemlerde yaşadığı bilinen tarihi karakterlerin ve farklı dönemlerde yaşanmış olayların bir arada bulunuşlarındaki irrasyonellik, kostüme avantür dünyanın bir gereğidir. Bu filmlerde görülen bir çok teknik sorun ve öykülerdeki aksaklıklar söz konusu irrasyonellikler gibi kostüme avantür dünya için son derece sıradandır. Hatta bu filmlerdeki özensiz dekor ve kostüm kullanımı, abartılı oyunculuklar, öykü mantığında yaşanan sorunlar ve bazı teknik aksamalar öylesine “doğal”dır ki tüm bu aksaklıkları

türün karakteristik özellikleri arasında saymak ve yine bu sorunları kostüme avantür dünyanın bir parçası olarak görmek bile mümkündür.

Kostüme avantür filmlerde mekanların belirli eylemlerle özdeşleşmesi ve mekanların görsel özellikleri bu filmlerin en temel ikonografik niteliğidir. Örneğin; Türklere ait kapalı mekanlar, kahramanın görevlendirileceğinin; yabancı sarayların içi, entrikanın ve hükümdarın acımasızlığını, sapkınlıklarını ve yeteneksizliğini sergileyecek kimi olayların; zindanlar, işkencenin, kahramanın kaçacağı, kaçırılacağı ya da Türk esirleri kaçıracağı; boş araziler ve yollar takibin, düşmanla karşılaşılacağı; Türk köyleri biraz sonra acımasız bir katliamın gerçekleşeceği hain bir düşman saldırısının; hanlar, kahramanın düşmanla karşılaştığı kahramanlık gösterilerinin veya haksızlığa uğrayan birinin yardımına koşan kahramanın adalet ve yardımseverliğini sergileyeceğinin; hanların üst katı, kahramanın, hancının kızı ya da karısı tarafından veya haince bir saldırı düşünen bir grup düşman tarafından ziyaret edileceğinin; prenseslerin- kraliçelerin yatak odaları (ki çoğu kez sadece tüllerle süslü, büyük bir yataktan ibaret bir mekan olarak düzenlenmiştir) kadınların kahramanla sevişmek isteyeceklerinin; sarayların dışı (bahçe, surlar v.s.) ise kahramanın kılıç kullanmadaki maharetini göstereceğinin habercisidir. Bu mekanlar söz edilen olaylar dışında hiç bir olaya sahne olmazlar.

Kostüme avantür filmlerin karakteristik görüntüsel malzemesini dekorlar, kostümler ve aksesuarlar oluşturmaktadır. Yabancılar ait iktidar mekanlarının düzenlenişinde, genellikle; haçlar, kartal veya ejder motifli bayraklar, flamalar kullanılmakta ve çerçevenin ortasındaki bir tahtta oturan hükümdar, çevresindeki hain adamlar ve kötü kadınlarla birlikte iktidarı temsil etmektedir. Bizans anlatan filmlerde, Bizans saraylarında geçen hemen her sahnede mutlaka haç motifine rastlanmaktadır. Haç kimi kez duvarlardan sarkan flamalarda, kimi kez kadınların, papazların ve

hükümdarların boynunda, bazen büyük bir ikon olarak, bazen de duvarda asılı biçimde görüntülenir. Türklere ait mekanların değişmez aksesuarları hilaller ve kurt başlı bayraklardır. İktidar mekanlarının düzenlenişinde yabancı iktidar mekanlarına benzer bir düzenlenme söz konusuysa da Türklere ait bu mekanlarda hükümdarın yanında kadınlar bulunmaz ve hükümdarın çevresinde yer alanlar genellikle “iyi devlet adamlarıdır”. Nadiren de olsa bu mekanlarda işbirlikçi ve kötü devlet adamlarına da rastlanabilmektedir.

Kostüme avantür filmlerin ikon hayvanları kurt ve attır. Kurt, Tarkan’ın simgesi olan bir hayvan olmakla birlikte aynı zamanda bütün kostüme avantür filmlerde de bir biçimde rastlanan bir figürdür. Malkoçoğlu’nun muştasının üstünde, Karaoğlu’nın ve Tarkan’ın kılıcının sapında da kurt figürü bulunmaktadır. Kimi kez sancakların tepelerinde ve bayraklarda da kurt figürüne rastlanmaktadır. At kostüme avantür filmlerin en önemli hayvanıdır. Karaoğlu’nın atı Yağmur kutsal at Bayaza’nın oğludur. Bayaza (kimi yerlerde Payaza olarak geçmektedir) bu filmlerde zaman zaman adı geçen kutsal bir attır²⁷. Kostüme avantür filmlerde, Karaoğlu’nın atı Yağmur’la ve Battal Gazi’nin atı Aşgar’la olan ilişkisi dışında diğer kahramanların atlarıyla özel bir ilişkisi yoktur. Ancak at ve kahraman ayrılmaz ikililerdir. Kahramanın ata binmedeki mahareti mücadele anlarında ortaya konur. Ayrıca kahramanın yetiştirilmesi sırasında ve yiğitliğinin sınıandığı sınavlarda da ok atmak, kılıç kullanmak, iyi dövüşmek gibi yeteneklerinin yanında at binmedeki becerisi de önemsenir. At bu filmlerde oldukça önemli bir hayvandır. *Malkoçoğlu- Akıncılar Geliyor* filminde Malkoçoğlu, atı olmayan prensese atını verirken şu sözleri söyler: “Şunu bilin ki Türkün atı canı kadar azizdir”. Milliyetçi yazında da at, Türk kültürünün vazgeçilmez önemde ve değerinde bir öğesi

olarak kutsanır. Kafesoğlu, (aktaran Copeaux, 1998: 67) atın Türk kültürü için önemini şu sözlerle anlatır: “Bu kültürün merkezinde at bulunuyordu. Türkler tarafından ehlileştirilip, insanlığın hizmetine verilen at sayesinde eski Türkler sürat mefhumunu kavramışlar, komşuları üzerinde tesis ettikleri hakimiyetle dünyanın ilk fatihleri olarak görünmüşlerdir”.

Kostüme avantürlerin en önemli sahnelerinin başında kahramanın düello ve mücadele anları gelmektedir. Süre olarak filmlerin önemli bölümünü kaplayan bu sahneler aynı zamanda film öyküsünün ritmini arttıran, olay örgüsündeki değişikliklerin yaşanacağı eşikler olarak da işlev görür. Bu mücadele anları kahramanın gücünü ve yeteneklerini sergilemesine olanak tanır ve bu tür sahnelerin sonunda öykünün başka bir aşamasına geçilir. Kostüme avantür filmlerde kullanılan ve türün ikon silahları sayılabilecek silahlar, kılıç, ok ve yaydır. Barutun kullanılmadığı dönemlerde geçen öyküleri nedeniyle bu filmlerde genellikle ateşli silahlara rastlanmaz. Zaman zaman yeni bir üstün buluş olarak ilginç ateşli silahlar bu filmlerde yer alsa da kahraman bu silahları kullanmaz. İstanbul’un fethinin anlatıldığı kimi kostüme avantür filmlerde “top” özel bir silah olarak vurgulanır.

Kostüme avantür filmlerdeki dış mekanlar daha çok kaçma, kovalama ve fiziksel mücadelenin gerçekleştiği mekanlardır. İç mekanlar yine fiziksel mücadeleye sahne olmakla birlikte filmlerin öyküleri daha çok bu mekanlarda kurulur ve olaylara ilişkin diyaloglar bu mekanlarda geçer. Kostüme avantür filmlerde dış çekimler dışında hemen hiç genel çekim kullanılmaz. Kovalamaca, takip ve kaçma sahnelerinin yer aldığı dış çekimlerde, genel çekimler ve kaydırmalar söz konusuysa, iç mekanlarda bel, boy, diz

²⁷ *Karaoğlan Geliyor, Cengiz Han’ın Hazinelei* filminde Bayaza şu sözlerle tanıtılır: “40 yılda bir kıtlık olur. Sonra sular kabarır, at gelir. Bu aygır bütün Türk atlarının atasıdır. Atına dost gibi bak, düşman gibi bin.”

ve baş çekim çoğunluktadır. İç mekanlarda az sayıda genel çekim kullanılır ve mekan tanımayaya olanak tanıyacak kaydırmalara çok rastlanmaz²⁸. Özellikle düzenlenmiş iç mekanlarda kaydırmalara ve genel çekimlere hemen hiç rastlanmaz. Bu filmlerde geçişler genellikle kesmelerle gerçekleştirilir. Kahramanın düello sahneleri ve diğer bütün mücadele sahnelerindeki hızlı ritim kurguyla ya da kamera hareketleriyle değil karakterlerin çerçeve içi hareketleriyle sağlanır. Aksiyona dayanan, hızlı bir anlatıma sahip olmalarına rağmen kostüme avantür filmlerde kamera hareketleri ve farklı kurgu tekniklerine çok rastlanmaz. Anlatımı hızlandıran daha çok çerçeve içi unsurların dinamikliğidir. Çoğu kez sabit kamera karşısında aktörler kamerayı dikkate alarak hareket ederler²⁹.

Kostüme avantürlerin önemli görüntüsel malzemeleri ve ikonografik unsurlarından biri de oyunculardır. Cüneyt Arkın, Kartal Tibet, Serdar Gökhan gibi yıldızların yanında; Kayhan Yıldızoğlu, Danyal Topatan, Reha Yurdakul, Lale Belkıs, Eva Bender gibi oyuncular da bu filmlerin ikon oyuncularları arasındadır. Kayhan Yıldızoğlu, kötü imparator, kötü adam; Reha Yurdakul, iyi papaz, kahramanın babası, iyi yabancı; Eva Bender ve Lale Belkıs kötü kadın; Cüneyt Arkın, Serdar Gökhan, Kartal Tibet gibi oyuncular da kahraman şablonlarında karşımıza çıkarlar. Söz konusu oyuncular ve canlandırdıkları karakterler özdeşleşmişlerdir.

Kostüme avantür filmlerde türe adını veren kostümler de oldukça önemlidir. Bu filmlerdeki kostümlerin çağa, döneme, o topluluğa ve kültüre uygun olması gerekmez.

²⁸ Bu durum sınırlı bir alanda yapılmış mekan düzenlemesinin bütünlüklü olarak algılanmasını da sağlamaktadır. Kimi zaman film kurgusundaki bir aksama sonucu araya karışan kaydırma ve ya genel çekim görüntülerinde, söz konusu mekanın tamamının düzenlenmediği, figüran sayısının az olduğu ve sahnede bazı boşluklar olduğu görülmektedir. (Örnek: *Tarkan- Viking Kanı*)

Önemli olan bu kostümlerin, kostüme avantür dünyayı yaratmada sağladıkları katkıdır. Kostümlerin sahiplerine dair verdikleri ipuçları daha çok aksesuarlar da ve ayrıntılarda gizlidir. Örneğin iyi papazın kıyafeti genellikle kahverengi iken kötü papazınki siyahtır. Kötü kadınların tül ve satenden yapılmış dekolte kıyafetlerine karşılık iyi kadınlar daha “ölçülü” giyinirler. Kahramanın genellikle onunla özdeşleşmiş bir kıyafeti bulunur (özellikle çizgi roman kökenli kahramanların). Örneğin Karaoğlu’nın manda gönü yeleş, Kara Murat’ın gömleğ, Tarkan’ın kahverengi kürk kıyafeti, kurt başlı kemeri ve pelerini bu tür kıyafetler arasında sayılabilir. Bu filmlerde kahraman hiç bir zaman filmdeki diğer kişilerle aynı kıyafetleri giyinmez. Üniforma (Yeniçeri üniforması- Kara Murat serisi) içinde bile kahramanı ayırdeden kimi ayrıntılar kullanılır. Kostüme avantür filmlerde kimi zaman modern kostümlere de rastlanır. Örneğin bu filmlerdeki Çinli savaşçılar, uzakdoğu sporlarıyla uğraşan sporcuların bugün giydikleri spor kıyafetleri giyinirler. Bu filmlerde kostümler, genellikle o gün için sağlanabilmiş bir takım imkanlarla yaratıldıkları için kimi zaman kostüm malzemelerinin sağlandığı yerler de kostümlerin nasıl olacağını belirlemektedir (örneğin *Tarkan*’da (1969) kostümler bir deri fabrikasından sağlanmış olduğu için, bu filmdeki herkes benzer renk ve biçimlerdeki kürk kıyafetler içinde görünmektedir). Kostüme avantür filmlerin değişmeyen kostüm tasarımcısı Niyazi Er’dir. Aslında söz konusu olan, bu filmler için özel kostümlerin tasarlanması değildir, daha çok kostümcü ve sanat yönetmeni olan Niyazi Er’in sette sete taşınan gardrobundan yararlanıldığı için bu filmlerde kostüm tasarımcısı ve sanat yönetmeni olarak Niyazi Er’in adı geçmektedir (Scognamillo ve Demirhan, 1999: 155).

Kostüme avantür filmlerin en bilinen özellikleri arasında müzik ve ses kullanımı da bulunmaktadır. Türle özdeş hale gelmiş ve çok sayıda filmde aynı işlevlerle

²⁹ Bu tarz bir kurgu anlayışını Yeşilçam sinemasının diğer tüm film türlerinde de görebiliriz. Yeşilçam sinemasında kesmelere dayalı bir kurgu anlayışı ve kamera hareketlerinden çok çerçeve içi unsurların kamerayı dikkate alarak yaptıkları hareketlerle sağlanan bir hareketli anlatım tarzı bulunmaktadır.

kullanılan özel melodilere rastlanabilmektedir. Aşk sahnelerinde kullanılan melodiler ve düello sahnelerinde kullanılan melodiler neredeyse klişeleşmiştir. Osmanlı imparatorluğu döneminde geçen filmlerde Türk ordusu ve Türk sarayı mehter müziği eşliğinde görüntülenirken, Hristiyanlara ait mekanların ve özellikle de kiliselerin görüntülenmesinde mutlaka ilahiler ve çan sesleri kullanılır. Müzik, yine tüm yerli filmlerde olduğu gibi dramatik etki yaratma amacıyla kullanılsa da özellikle mehter müziğinin milli bir coşku ve heyecan yaratma amacıyla kullanıldığını vurgulamak gerekmektedir.



II. TÜRK MİLLİYETÇİLİĞİNİN SÖYLEM VE SİMGELER DÜNYASINDAN BESLENEN BİR FİLM TÜRÜ OLARAK KOSTÜME AVANTÜR

Kostüme avantürler milliyetçi söyleme dayanan ve milliyetçi simgeler yoluyla bu düşünceyi sinemada yeniden üreten filmlerdir. Bu filmler, milliyetçi tarihyazımının Türklüğün inşası sürecinde oynadığı rolü sinemada oynarlar. Bunu yaparken de milliyetçi tarihyazımının yöntemlerini kullanırlar. Kostüme avantür filmlerde kurulan dünya kostümle ve dekorlarla desteklenen, hayalgücünün sınırlarını zorlayan mitsel bir dünyadır. Kalıplaşmış bir kahramanın destansı maceralarına dayanan bu filmlerde, dünyaya hakim olabilecek güç ve yetenekteki tek ulus olan Türk ulusunun, tarih boyunca defalarca kanıtlanan eşsizliğinin ve yüceliğinin örnekleri sergilenir. Bu filmlerdeki Türklüğe ilişkin kahramanlık söylemi kaynağını milliyetçi düşünceden alır. Kostüme avantürlerde milliyetçi düşünce özellikle türsel ikonografiyi belirler. Bu filmlerde sıklıkla kullanılan Türklük simgeleri ve filmlerin dayandığı kahramanlık söylemi aracılığıyla milliyetçi vurgu güçlendirilir. Türün milliyetçi tarihyazımı araçlarından biri olmasını sağlayan da bu biçimsel görenekler ve söylemdir.

A) TÜRÜN SİMGELER ARACILIĞIYLA MİLLİYETÇİ SÖYLEME EKLEMLENMESİ

Kostüme avantür filmlerin, milliyetçi düşüncenin Türk sinemasındaki taşıyıcısı olarak görülmesine neden olan belli başlı özellikleri, bu filmlerin daha ilk görüntülerinden itibaren kostüme avantür olduğunun anlaşılmasına olanak tanıyan uyulaşım haline gelmiş görsel özellikleridir.

Kostüme avantür filmlerdeki milliyetçi vurgu, kamera hareketleri, çekim ölçekleri, çekim açıları, kurgu, ışık, gölge, renk, farklı mercekler ya da ses gibi sinematografik

araçlardan çok türsel ikonografiyi oluşturan milliyetçi simgeler yoluyla sağlanır. Bu filmlerde sinematografik araçların kullanımı, özel anlamlar yaratmaya ya da anlamı güçlendirmeye hizmet etmez. Bir çok yerli film örneğinde olduğu gibi bu filmlerde de sinematografik araçlar, sadece görüntülerin bir gerçeklik duygusu yaratacak biçimde, olduğu gibi aktarılmasını sağlar. Kostüme avantür filmlerde sinematografik araçların özel bir biçimde kullanılmasıyla yaratılan milliyetçi bir vurgu yoktur. Bununla birlikte türsel ikonografi bu filmlerin milliyetçi düşünceyle bağlarını kuran son derece güçlü milliyetçi simgeleri içerir.

Film türlerinin görüntüsel malzemelerini kapsayan ve türe ilişkin temel uyulaşmaların oluşmasına yol açan görsel kodlar türsel ikonografiyi oluşturur (Abisel, 1994: 61). İkonografi türlerin sınıflandırılmasında başvurulan temel araçlar arasında yer alır ve giysiler, dekorlar, aksesuarlar, oyuncular, iç ve dış mekanlar aracılığıyla oluşturulan görsel göreneklere gönderme yapar. Kostüme avantürlerin ikonografik özellikleri genellikle bu filmlerin kaynaklarını oluşturan ulusal destanlardan, milliyetçi tarihi romanlardan ve çizgi romanlardan esinlenmiştir. Bu kaynaklardan alınan malzemeler sinemanın olanaklarıyla zenginleştirilmiştir. Kostüme avantür filmlerin milliyetçi düşünceyle bağları ikonografi aracılığıyla kurulmaktadır. Bu filmlerdeki türsel ikonografi izleyicilerin bu filmleri milliyetçi metinler olarak açımamasına olanak sağlayan milliyetçi simgelerle yüklüdür. Türün biçimsel özellikleri Türk milliyetçiliğinin sahiplendiği ve simge olarak benimsediği kimi motifleri öne çıkarır ve filmlerdeki milliyetçi unsurların vurgulanmasını sağlar.

Simgeler, insana içinde yaşadığı topluluğu anlama, toplumsal olguları basite indirgeyerek çözümleyebilme, topluluğun sahip olduğu özel anlamları ifade etme ve toplumsal yaşamı anlamlandırma olanağı tanıyan zihinsel kurgulardır (Sarıbay, 1994: 58- 60 ve Mardin, 1995: 96). Kostüme avantür filmlerde kullanılan simgeler bilişsel

anlamlar yüklenerek yani, simgesel nesnenin çağrıştırdığı anlamlar aracılığıyla milliyetçi düşünceye bağlanır. İnsanların çevrelerini anlamlandırma sürecinde simgelere başvurmaya yol açan duygusal etken, bireyin o nesneye yönelik duygularının yönünü ve yoğunluğunu ifade ederken, bilişsel etken, bireyde nesnenin çağrıştırdığı anlamlar bütünü ifade eder (Sarıbay, 1994: 60). Kostüme avantür filmlerdeki simgeler iki tür bilişsel anlama sahiptir: Bunlardan ilki, izleyicinin dış dünyaya ve onun işleyiş tarzına ilişkin içselleştirdiği inançlarına ve değerlerine dayanan “bağımsız” anlamlardır. Bu anlamlar toplumsallaşmanın ve hayat deneyiminin ürünüdür (Sarıbay, 1994: 80). Örneğin, kostüme avantür filmlerdeki yabancı/düşman modelinin biçimlenişi gibi. İkincisi ise, izleyicinin kendisini kavramsallaştırmasının (yani ‘ben kimim’ sorusuna verdiği cevabın) ve kendini özdeşleştirmiş olduğu topluluğun ortaya çıkardığı “çağrışımsal” anlamlardır (Sarıbay, 1994: 80). Örneğin, Türklüğe ilişkin genellemeler ve kabuller gibi. Milliyetçi simgelerin sahip olduğu bu bilişsel anlamlar aracılığıyla kostüme avantür filmlerde bir “toplum haritası” çizilir. Toplum haritası, insanların, dünyayı algılama biçimlerini içeren kalıba, modele işaret eden bir kavramdır (Mardin, 1995: 102- 103). Karşılaşılan olay ve olguların; olumlu-olumsuz, iyi-kötü, değerli-değersiz gibi kategorilere göre değerlendirilmesini mümkün kılan, bir tür harita işlevi gören bu modeldir. Örneğin kostüme avantür filmlerdeki Türk ve yabancı/düşman temsilleri izleyicinin zihinsel dünyasındaki toplum haritasında karşılığını ve anlamını bulur. Bu çerçevede, kostüme avantür filmlerdeki simgeler milliyetçi düşünce üzerinden biçimlenen bir toplumsal model yaratır.

Simgeler topluluğun sahip olduğu özel anlamları ifade etmenin yollarını da belirlerler. Bunu yaparken, sembollerin yönelmiş oldukları üç amaç vardır. Bunlar; zihinsel ekonomi yapmak, iletişim ihtiyacımızı karşılamak ve toplumsal/siyasal

kimlikleri belirlemek veya onamaktır (Sarıbay, 1994: 79). Her alanda olduğu gibi kostüme avantür filmlerde de simgeler bu üç amaca yönelik olarak kullanılırlar:

1. Zihinsel ekonomi yapmak: Simgeler olayların, dönemin, ulusların , kişilerin özelliklerine dair özetlemeler yaparak, o olaylara, döneme, ulusa ve kişilere ilişkin kısa yoldan betimlemeler yapma olanağı yaratır. Örneğin: Kostüme avantür filmlerde özellikle simgeleşmiş karakterler, mekanlar ve dekorlar izleyici için kolaylıkla açılabilir özelliği taşımaktadır.

2. İletişim ihtiyacını karşılama: Simgeler yoluyla toplumlar, kültürler, kişiler birbirlerini tanıma olanağına sahip olurlar. Örneğin: Kostüme avantür filmlerde Türklere ve yabancılara/ düşmanlara ait simgeler aracılığıyla bu topluluklara ilişkin genel görüşler oluşturulur ve bu toplulukların tanınmasını sağlayan simgeler izleyici açısından özdeşleşme sürecini hızlandırır.

3. Toplumsal/ siyasal kimlikleri belirlemek veya onamak: Marşlar, bayrak ve benzeri simgeler aracılığıyla kostüme avantürlerde özellikle ulusal ve dinsel kimlikler belirlenir.

Kostüme avantür filmlerdeki simgelerin bilişsel anlamlandırılması, simgeye gösterilen bağlılığın ideolojik niteliğini vurgulamaktadır. İdeoloji, simgesel kurgulamaların kolektif olarak paylaşılmış anlamlarının ifade edilmesine ve aktırılmasına araç olarak hizmet eden bir alt-kategori sayılabilir (Sarıbay, 81). Kostüme avantürlerdeki simgelerin bilişsel olarak anlamlandırılmasında etkin olan ideoloji milliyetçiliktir. Bu filmlerin simgeler dünyası; Türk milliyetçiliğinin görsel simgelerinden ve milliyetçi düşüncenin temel mitlerinden oluşur. Söz konusu filmlerdeki görsel simgeler, Türk ve yabancı/düşman toplulukları tanımlayan, sınıflayan, Türklere ve diğer uluslara dair toplumsal bilincinde yeralan düşünceleri harekete

geçiren bir niteliğe sahiptir. Kostüme avantürlerde sıklıkla rastlanan görsel öğelerden, özellikle, bozkurt, hilal, haç ve harita gibi simgeler türsel ikonografi içinde önemli bir yere sahiptir. Bu simgelerin kullanımı kostüme avantür filmleri doğrudan milliyetçi ideolojiyle bağlantılandırmaya olanak tanımaktadır.

1. Bozkurt

Türk mitolojisinde merkezi öneme sahip bir unsur olan “kurt”, Türklerin ataerkilleşme dönemleriyle birlikte efsanelerde görülmeye başlayan oldukça eski bir motiftir. Bu motif bir çok ulusun mitolojisinde de görülmekle birlikte (Roma, Arap gibi) daha çok bir Türk ulusal kültü olarak kabul edilmektedir (İnan, 1987a: 69).

Türk mitolojisinde kurt motifinin cinsiyetle belirlenen iki farklı rolü bulunur. Mitolojide “kurt”, ya boyların atasıdır (erkek, Börteçine) ya da boyların atasını besleyip, büyüten ve ondan gebe kalan dişi kurttur (Asen-çe). Erkek kurt (Börteçine), destanlarda, kahramanların ya da kahraman hakanların atası olan ataerkil bir motif şeklinde yer alır (Türköne, 1995: 164). Örneğin: Uygur destanlarında kurt, Hun hakanının yarı tanrıça olan kızını gebe bırakan erkek kurttur. Uygurlar bu yarı-tanrıça prenesten ve kurttan türerler. Oldukça eski bir mit olan “babasız gebe kalma” inanişinin eşlik ettiği bir başka efsanede ise Çingiz (Cengiz) Han’ın atası bir bozkurttur (Börteçine) (İnan, 1987a: 71, 1987b: 227 ve Türköne, 1995: 117). Türklerin ana destanlarından biri olan Ergenekon destanının iki versiyonunu erkek ve dişi kurt motifi farklılaştırır. Bu destanın bazı aktarımlarında bozkurt, Türk topluluğun Ergenekondan çıkışına önderlik ve rehberlik eden bir hükümdardır ve erkektir (ya da demirci ustası) (Türköne, 1995: 163 ve Kozanoğlu, 1981: 56). Destanın bir diğer aktarımında ise kurt, Türk boylarından biri olan Aşine boyunun bir katliamdan sağ kalan tek üyesi olan erkek çocuğu kurtaran, onu besleyip büyüten, ondan gebe kalan ve ondan, on erkek çocuk doğuran dişi kurt Asen-

çe'dir. Bu efsanede boya adını veren bu dişi kurttur ve kurt, kurtardığı çocuğu dağlar arasında sıkışmış bir cennet olan Ergenekona götürür (İnan, 1987b: 231).

Türk mitolojisinin önemli bir unsuru olan kurt/bozkurt kültü, Cumhuriyetin ilk yıllarında, siyasi bir içerikle donatılıp, Ergenekon destanına gönderme yapmak ve Orta Asyadaki “anayurt”u çağrıştırarak, Cumhuriyetin öz-Türk bir geçmişte kök salmasına katkıda bulunmak amacıyla yeni rejimin simgelerinden biri olarak kullanılmıştır³⁰ (Copeaux, 1998: 128). Ancak, 1931’de Turancı kuruluşlar kapatılınca, Turancılığın tüm ifade biçimleri ve pan-türkçü semboller yasaklanmıştır. Bozkurt sembolü de bu dönemde marjinalleşip, radikalleşmekle birlikte yine de devlet tarafından pul ve paraların üzerinde kullanılmaya devam edilmiştir. Osmanlı ve İslam bir geçmişin izlerini silmek için Türkçü semboller rejim tarafından oldukça kullanışlı bulunmuştur. Hatta hükümet Milli Türk Talebe Birliğinin üniversite keplerinde bu amblemi kullanmasını onaylamıştır (Poulton, 1999: 169) Ancak kurt “resmi” bir simge olmaktan çıkınca bozkurt simgesi, aşırı sağın eline geçmiş ve *Atsız* (1931), *Ergenekon* (1938), *Bozkurt* (1939), *Gök-Börü* (1942), *Orkun* (1962), *Türkeli* (1969), *Ötüken* (1971) ve *Kurultay* (1989) gibi aşırı sağ dergilerde sıklıkla rastlanan ve mitolojik geçmişe gönderme yapmada kullanılan bir simge olarak yer almaya başlamıştır (Copeaux, 1998: 128- 129). Bozkurt imgesinin, Türk milliyetçiliğine dayanan siyasal partiler ve kuruluşlar tarafından amblem olarak benimsenmesi ile birlikte kurdun, milliyetçi sağ ve kimi zaman da Türk faşizmini çağrıştıran bir simge olma süreci tamamlanmıştır. Türk milliyetçileri kurt imgesini öylesine benimsemişlerdir ki bu simgenin kullanımı zaman zaman kendi aralarında bile derin tartışmalara ve kopuşlara neden olabilmıştır. Örneğin: 1969’da milliyetçi sağ bir

³⁰ Daha 1922 yılında bir pul üzerinde kurt figürü yer alıyordu ve bu pulun Cumhuriyet döneminde de yeni bir modeli çıkarılıyordu. 1925’te kağıt paralar üzerine kurt figürü basılmıştı. 1924’te yayınlanan ve son derece resmi bir dergi olan Türkoloji Enstitüsü Dergisinin kapağında da kurt simgesi bulunuyordu.

parti olan Milliyetçi Hareket Partisi'nin pragmatist bir yönelimle, parti programındaki İslam vurgusunu güçlendirmek amacıyla parti amblemini “üç hilal” olarak değiştirmesi üzerine, Türk milliyetçiliğinin önemli isimlerinden Nihal Atsız, taraftarları ve Şamanistler adlı bir başka grup partiyi terk etmeye varan sert bir tepki göstermişlerdir. Partinin Türk milliyetçiliğine dayanan görüşlerinden ödün vermenin ve İslami öğeler aracılığıyla Türkçü vurgunun zayıflatılmasının ifadesi olarak görülen bu amblem değişikliği, bazı milliyetçiler tarafından asla kabul edilemeyecek bir karar olarak değerlendirilmiştir. Hatta Partinin bozkurt amblemini gençlik örgütünün simgesi olarak korumayı sürdürme kararı bile bu tepkileri yumuşatmaya yetmemiştir (Poulton, 1999:189-190).

Bozkurt simgesi bugün, eski geçmiş ve Orta Asya'nın yanında Türk milliyetçiliğini de çağrıştırmaktadır. Kostüme avantür filmler de milliyetçi yazından esinlenen milliyetçi mitler ve simgeleri oldukça sık kullanmaktadır. Bu filmlerde en sık kullanılan milliyetçi mit Ergenekon, en çok kullanılan simge ise kurttur. Bozkurt/kurt simgesi kostüme avantür filmlerdeki kahramanların bir çoğunun mutlaka kullandıkları bir simgedir. Kahramanların kılıçlarında, madalyonlarında, kemer tokalarında, muştalarında, dövmelelerinde kurt başı bulunur. Türk topluluğun bayraklarında, flamalarında uluyan kurt figürleri veya kurt başları bulunur. Bazı kostüme avantür filmler doğrudan Ergenekon mitinden esinlenir. Örneğin; Karaoğlan, Tarkan gibi. Bir boyun başka bir boy ya da düşman topluluk tarafından yok edilmesi ve geride bir çocuğun bırakılması, bu çocuğun da bir kurt tarafından beslenmesi motifi, hem Türk destanlarının (özellikle Ergenekon'un) (İnan, 1987b: 231) hem de kostüme avantür filmlerin sıklıkla kullandıkları bir motiftir³¹

³¹ Bozkurt sembolü ve yine Orta Asya efsanelerinden gelen “başbuğ” hitabı milliyetçilerin kitleleri harekete geçirmek için kullandıkları önemli sembollerdir. Her iki sembol de Alparslan Türkeş ve

2. Haç*

Kostüme avantür filmlerin bir çok örneğinde Türklerin karşılaştıkları ve mücadele ettikleri topluluklar Hristiyanıdır. Bu toplulukların Hristiyanlığını vurgulayan en önemli simge haçtır. Haç, kostüme avantür filmlerde İslamı simgeleyen hilalin ve Türklüğü simgeleyen bozkurtun karşıtı olarak kullanılır. Haç bütün bir Hristiyan alemini simgeler. Haçın bu filmlerdeki kullanımı daha çok dinsel ve ulusal zulmü vurgulamaya yöneliktir. Bu filmlerde kötülük, haç gibi Hristiyanlık sembeleri aracılığıyla bütün bir Hristiyan dinine özgülenir ve genelleştirilir. Hristiyanlığın “çürümüş, yozlaşmış, yok olmaya mahkum” bir inanç olduğunun gösterildiği zulüm, işkence, haksızlık ve diğer kötülük sahnelerinin vazgeçilmez figürü haçtır. Haç ahlaksız ve kötü yabancıların mutlaka taşıdıkları bir aksesuardır. Müslüman halka yönelik zulümlerde de haç mutlaka öne çıkarılır.

yandaşlarından önce Enver Paşa tarafından da aynı amaçlarla kullanılmıştır (Poulton, 1999: 181). Milliyetçi söylemde belirgin bir öneme sahip olan bu iki sembole kostüme avantür filmlerde de ayrı ayrı ya da birlikte rastlanabilmektedir. Atilla, Fatih Sultan Mehmet ve bazen de kahramanın kendisine “başbuğ” olarak hitabedilmektedir (Malkoçoğlu, Camoka, Baybars gibi kahramanlara).

* Hristiyanlığın “dünya ağacı” simgeciliklerinden yararlanıp, bu simgeyi yorumlayıp genişletmesi ile ortaya çıkan haç, ilk örnekleri bronz çağında görülen ve bir çok uygarlıkta rastlanan bir figürdür. Bir çok inanç sisteminde izleri görülen ve özellikle ilkel inanç sistemlerinin merkezi inanışlarından olan “kozmik ağaç” sembolü, bu inanışlara göre üç dünyanın (gök, yer ve cehennem) kesişme merkezinde yer alır. Dünyanın yaratıldığı yeri ve dünyanın merkezini gösteren bu ağaç, dünyanın temel direğidir, gövdesi göğe doğru yükselir, kökleri cehenneme gider. Üç dünyayı bir eksen gibi tutan kozmik ağaç inanışı bir çok uygarlığın ortak mitidir. Bir çok inanç sisteminde kutsal ve önemli sayılan objelerin bu ağaçtan yapıldığı varsayılır (Şaman’ın davulu, Hristiyanlığın haçı gibi). Hristiyanların bu simgeden yararlanarak geliştirdikleri ve kullandıkları haç simgesi, iyilik ve kötülük tahtasından yapılmış ve kozmik ağacın yerine geçmiş olarak düşünülür. Bazen İsa’nın da bir ağaç olarak tasvirine rastlanır. Evren kilisedir ve İsa’nın kendisini feda ederek insanlığı kurtardığı yer, haçın olduğu kutsal yer, dünyanın merkezidir. Haç Hristiyanlar için İsa’ya yapılan işkencelerin ve dolayısıyla da kurtuluşun sembolüdür (Eliade, 1982).

Kostüme avantür filmlerde yabancıların/düşmanların uyguladıkları işkencelerin bir çoğu haç biçimindeki işkence aletleri üstünde gerçekleştirilir. Bu filmlerde çarmıha germe en çok rastlanan öldürme biçimidir. Müslümanlar kadar masum Hristiyanların da çarmıha gerildikleri görülür. Bu filmlerde, kilise gibi mekanlar, Hristiyan din adamları, engizisyon, haçlı seferleri ve haç gibi semboller aracılığıyla Hristiyanlık dinine yönelik geçmiş deneyimlerin beslediği ve biçimlendirdiği bir şablon oluşturulur. Bu genel görünüm çoğu kez gerçeklerle de bağdaşmaz. Örneğin; haç çıkarmada (istavroz) mezhepler arası karışıklık, Ortodoks haçının Latin haçı olarak kullanılması, Papanın kardinal şapkası taşıması gibi yanlışlıklar sıklıkla yapılır. Ancak bu yanlışlıklar filmin mantığı içinde çok da önemli değildir (daha önce de değinildiği gibi, hatta bu yanlışlıklar, oluşturulan kostüme avantür dünyayı güçlendiren bir işleve bile sahiptir). Bu öğelerin kullanımı genellikle “kötü” Hristiyanlık vurgusunu güçlendirir.

3. Hilal

Kostüme avantür filmlerde hilal Müslüman Türkleri simgeleyen bir figür olarak yer alır. Eski mezopotamya uygarlıklarında, Sümer, Akad ve Yunan uygarlıklarında ve Hristiyanlık ikonografyasında rastlanan bir simge olan hilal, asıl olarak Bizans şehirlerinin simgesidir. İstanbul alındıktan sonra bu simge İslamiyetin bir işareti olarak kullanılmaya başlanmıştır. 20. Yüzyılın ortalarına doğru bir çok Müslüman ülke tarafından benimsenen ve bu ülke bayraklarında yer alan hilalin islami bir simge olarak kullanılışı yakın zamanlarda gerçekleşmiştir.

Kostüme avantür filmlerde hilal dinsel coşku yaratan bir simge olarak daha çok bayraklarda yer alır. Bu filmlerde kurt kadar olmasa da hilal de Türkleri diğer uluslarla karşılaştıran güçlü bir simge olarak kullanılır. Hilal, özellikle haça karşı kurttan daha etkili bir kullanıma sahiptir. İslamın kabul edilmesinden sonraki dönemleri konu edinen

kostüme avantür filmlerde rastlanan bu öge, bu filmlerde, İslamın da Türklük kadar vurgulanmasını sağlar. Bu filmlerde Hristiyanlık-Müslümanlık (Türklük) karşılığı, haç-hilal simgeleri aracılığıyla kurulur. Ayrıca bu kostüme avantürlerde hilal, İslamiyetle birlikte daha da yücelmiş ve eşsizleşmiş bir Türklüğe işaret eder. Hilal Türklüğün İslamla bütünleşmesini simgeler. İslamiyetin kabulünden sonraki dönemleri konu edinen kostüme avantür filmlerde, Türklük ve İslam birbirleri için olmazsa olmaz koşullar olarak sunulurlar. Ancak bu filmlerde yine de mutlak olan Türklüktür. İslam Türktür. İslami vurgunun güçlü olduğu kostüme avantürlerde bile bir ümmet fikri ya da (dini cemaat anlamında) bir millet fikri yoktur. Asıl olan İslami değerlerle daha da güçlenmiş olan Türk ulusudur. Bu nedenle bu filmlerde hilal de İslamı değil “Müslüman Türkleri” simgeleyen bir figür olarak yer alır.

4. Harita

Kostüme avantür filmlerde sıklıkla rastlanan bir görsel öge, bu filmlerdeki tarih kurgusunun, Kemalizmle birlikte inşasına girilen ve özellikle ders kitaplarında ifadesini bulan resmi tarih söylemiyle bağlarını görünür kılmaktadır.

Bir çok kostüme avantür filmin hemen başında, filmin temel sorunu, olayların geçtiği coğrafyayı gösteren bir “harita” görüntüsü eşliğinde, üst ses aracılığıyla anlatılmaktadır. Kimi zaman oldukça sivilize edilmiş olan bu haritalar, bir çok tarih dersi kitabında rastlanabilen haritalarla benzerlik taşımaktadır. (Kimi zaman ders kitaplarındaki haritaların aynısının kullanıldığı bile söylenebilir.)

1931 tarih tezlerini özetleyen ve simgeleyen bu haritalar 1940’lı yılların sonuna kadar ders kitaplarında kullanılmış, sonra ortadan yok olmuş ve 1980’den sonra yeniden ortaya çıkarak bir çok ders kitabında tekrar yer almıştır (Copeaux, 1998: 41). Çok sayıda kostüme avantür filmin başında yar alan haritalar, filmin konusunun geçtiği tarihsel

döneme ve ortama ilişkin öykü eşliğinde, Türklerin yayıldığı yerleri göstermektedir. Bu haritalara eşlik eden ve üst ses aracılığıyla anlatılan olaylar, tarih dersi kitaplarındaki tarihsel olay anlatımlarının kurgularına yakın bir öykülemeye sahiptir. Bu öyküler ve öyküleri görsel olarak destekleyip, anlatılanları; bilimsel, gerçek ve aşına kılan haritalar, kostüme avantürlerin vazgeçilmez unsurları arasında yer alır. Haritalar ve haritalara eşlik eden öyküler, bu filmleri milliyetçi tarihyazımının bir parçası olmalarını sağlayan önemli araçlardan ikisidir. Kostüme avantür filmlerde ve Türk tarihinde büyük önderler arasında adı geçen ve şanlı Türk tarihini yarattıkları olarak her zaman özel bir önem atfedilen Cengiz Han, Atilla ve Fatih Sultan Mehmet'e ilişkin bu tür bir üst anlatım ve harita eşliğinde anlatılan öykülere verilecek örneklerle, bu filmlerdeki harita kullanımı ve öyküler ile milliyetçi yazının ürettiği kimi öyküler arasındaki paralellik ortaya konabilir.

Tarkan filmlerinde sıklıkla rastlanan harita bir “göçler haritası”dır. Bu harita, Orta Asya'dan kırmızı oklar aracılığıyla Hazer Denizinin kuzey ve güneyinden Avrupa ve Anadolu'ya yönelen Türk akınlarını ve göçlerini göstermektedir. Bu haritada Türklerin oldukça geniş bir coğrafya yayıldıklarını görmek mümkündür. Örneğin, *Tarkan* (1969) filminde animasyon film jeneriği eşliğinde aktarılan harita, oldukça stilize edilmiştir. Bütün bir Avrupa haritasını, Anadolu'yu ve Orta Asya'yı gösteren harita da özellikle Atilla'nın Avrupa seferlerinde önemli yeri olduğu belirtilen, Kuzey ve Batı Avrupa oklarla gösterilmektedir. Bu haritaya eşlik eden üst ses, Atilla'ya ilişkin üretilmiş tarihsel söylemin benzerini kullanır:

*“Hikayemiz çok eski çağlarda, Türk Hun İmparatorluğunun başbuğu,
Avrupa'lıların 'Tanrının Kırbağı' ismiyle andıkları Atilla'nın Avrupa kıtasını
yavaş yavaş istila etmeye başladığı günlerde geçmektedir”*

Karaoğlan filmlerinin bazıları Cengiz Han döneminde geçer. Bu filmlerde Cengiz Han bir Türk hakanı olarak anılmaktadır. *Karaoğlan Geliyor-Cengiz Han'ın Hazineleleri* adlı filmde harita ve üst ses aracılığıyla anlatılan öykü oldukça ilginçtir ve bütün “Milli Tarih” kitaplarında rastlanan bir kurguya sahiptir. Filmde üst ses şu öyküyü anlatır:

“Yıl 1320. Yeryüzünün en büyük, en güçlü imparatorluğu kuruluyor Orta Asya’da. Büyük kahraman Cengiz Han kuruyor bu imparatorluğu. Koca Asyayı bir baştan bir başa aldı geçti cengaverler. O devirde Cengiz Han’ın buyruğu olmaksızın bir köpek bile havlamazdı koca ülkede. Oysa gerçekte yeryüzünün en sade kişilerinden biriydi Cengiz Han. Arpa buğday aş imiş, altın gümüş taş imiş”.

Cengiz Han’nın sade kişiliğini vurgulayan bu anlatı milliyetçi yazının çizdiği Türk hakanları portresini de yinelemektedir. Milliyetçi yazında Türk hükümdarlarının (yöneticilerinin) sade oluşlarının altı özellikle çizilmektedir. Bu “sade” yaşantı *Karaoğlan Geliyor- Cengiz Han’ın Hazineleleri* filminde olduğu gibi tarih dersi kitaplarında da benzer bir söylemle yer almaktadır. Bu filmde yukarda alıntılanan ve üst ses aracılığıyla aktarılan sözlere Cengiz Han’ın tahta tabaklarda tahta kaşıkla yemek yediği, oldukça gösterişsiz çadırının görüntüleri eşlik etmektedir. Mehmet Altan Köymen’in lise 1. sınıflarda okutulan Tarih dersi kitabında (Copeaux, 1998: 144) yer alan “sade” hakanlara ilişkin metin bu öyküyle oldukça benzer özellikler taşımaktadır:

“Türklerde hem hükümdar, hem beyler hem de halk sade yaşardı. ...Mesela Avrupa Hun Hakanı Attila, sade yaşar, tahta bir tahtta oturur, tahta kaplardan yemek yerdi. Misafirlerine altın ve gümüş tabaklarda servis yaptıran Attila’nın bu şekilde davranması Türk devlet hayatındaki ‘sadelik’ geleneği ile ilgili idi. Yine bu geleneğin bir gereği olarak Türk hakanları ve devlet adamları sade fakat temiz giyinirlerdi”

Söz konusu filminden yıllar sonra yazılan bir ders kitabında yer alan bu metin, hem kostüme avantür filmlerin hem de ders kitaplarının (diğer bir çok araç gibi) Türk tarihine ve Türk ulusuna ilişkin kurgulanmış büyük öykünün bir aracı olduğunu yeniden gösteren bir örnektir.

Karaoğlan geliyor- Cengiz Han'ın Hazinesi filminde harita oldukça sembolik bir anlamda kullanılmaktadır. Ölmeden önce ülkenin idaresini oğulları arasında bölüştürmek isteyen Cengiz Han, kısa zamanda onların miras yüzünden birbirlerine düşüklerini görür ve güvendiğı iki kumandanını ölümü halinde hazinesiyle birlikte özel bir yere gömülmesi konusunda görevlendirir. Cengiz Han, bu amaçla görevlendirdiğı, Otsukarcı ve Tokta Bey'e neden bu yolu seçtiğini anlatırken, oyun oynayan üç çocuk Cengiz'in otağına girer ve ortada duran haritaya üç ucundan yapışırlar. "Hep birlikte savaştık ve başarı kazandık, başbuğumuz kim olacak" diye tartışan çocuklar sonunda haritayı çekiştirerek üç parçaya bölerler. Türk tarih yazımında sıklıkla kullanılan ve tarihte kurulduğu söylenen on altı Türk devletinin yıkılma nedenleri arasında sayılan "kardeş kavgaları sonucunda parçalanıp zayıf düşen ülke" teması, Cengiz'in imparatorluğunu gösteren ve neredeyse bütün dünyayı kapsayan bu haritanın çocuklar tarafından parçalanması aracılığıyla simgesel olarak yinelenmiş olur.

Kostüme avantür filmlerin önemli görsel öğelerinden biri olan haritanın, *Kara Murat* filmlerindeki kullanımı, tarih tezlerinin İstanbul'un alınışı ve Fatih Sultan Mehmet'in başarılarına ilişkin söylemini görsel olarak yineleyerek, destekleyen bir niteliktedir. *Kara Murat- Fatih'in Fedaisi* filminde, filmin başlangıcında yer alan Osmanlı haritası, Fatih'in kazandığı zaferlerle birlikte genişleyen Osmanlı topraklarını bir animasyonla anlatmaktadır. Animasyonda, Osmanlı topraklarından yönelen ok düştüğü yerlerde önce kısa süreli bir yangın çıkarmakta ve sonra haritanın o bölümü de Osmanlı topraklarını gösteren sarı renge boyanarak, Osmanlı sınırları içine girmektedir.

Bu haritaya eşlik eden üst ses aracılığıyla anlatılan öykü, “İstanbul’un Fethine” ilişkin ileriye sürülen ve tarih tezlerinde yer alan tüm öğeleri içermektedir:

“Peygamberimiz Hz. Muhammed şöyle buyurmuştu: ‘İstanbul elbette Müslümanlar tarafından feth edilecektir. Ne mutlu o kumandana ki Konstantinin şehrini feth edecektir ve ne mutlu onun erlerine’. Hadis-i Fetih’ten tam 800 sene sonra kahraman Türk orduları Bizans kapılarına dayanmışlardır. Resullahın kehaneti çıkmış, eşsiz bir zafer kazanılmıştı. Allahın inayeti ve Hz. Peygamberin yardımlarıyla İstanbul feth edilmiş, Osmanlı imparatorluğunun başkenti ve Türk milletinin kalbi olmuştu. Bu mübarek kalp hiç bir zaman durmayacak ve ebediyete kadar kutsal bir heyecanla çarpacaktır. 1000 yıllık köhne Bizans yıkılmış, Orta Çağ kapanmış, Osmanlı İmparatorluğu Yeni Çağın başında bir güneş gibi ihtişamla parlamaya başlamıştı. Rüzgara zincir vurulmaz. Fatih Sultan Mehmet Han bir bora, bir kasırga ve bir fırtına idi. Ufuklardan ufuklara esiyor, zaferlerden zaferlere koşuyordu. Yüce Başbuğ, Türk ordularının başında yürürken sular ona yol veriyor, ovalar önünde siliniyor, dağlar eğilip atının nallarını öpüyordu. Bu muhteşem akış karşısında, hiç bir düşman ordusu dayanamıyor, krallıklar yıkılarak tahtlar devriliyordu. Fatih’in kudreti karşısında devletler çöküyor, imparatorluklar dağılıp, parçalanıyordu. Bütün dünya Türk kılıcına boyun eğiyordu. Türkler Avrupa haritasını alt üst ederek tarihi yeniden altın harflerle yazıyorlardı. Bizans İmparatorluğu’ndan sonra; Enez Ceneviz Dükalığı, Sırbistan Krallığı, Atina İtalyan Dükalığı, Mora Despotluğu, Trabzon Rum İmparatorluğu, Çandarogulları Beyliği, Midilli Ceneviz Dükalığı, Bosna Krallığı, Karaman Beyliği, Alaiye Beyliği, Kuzey Karadeniz Ceneviz Dükalığı, Kırım Hanlığı,

Tuğrul Beyliği, Aya Mari Kefalonya Zanta Dükaliği, Hersek Dükaliği ve Eflak prensliğinin egemenliğine son verilerek Osmanlı İmparatorluğu'na bağlanmışlardı”.

Bu fetih öyküsü genel hatlarıyla hemen hemen bütün tarih kitaplarında yer alan fetih öyküleriyle benzerlik taşımaktadır. Ancak bu öyküdeki Türklük vurgusu öyküyü tarih kitaplarındaki öyküden farklılaştırmaktadır. Öncelikle İstanbul'un alınışının “fetih” sözcüğüyle ifade edilmesi ders kitaplarındaki kullanıma uygundur³². Bu sözcük, olayın dinsel içeriğinin kostüme avantürlerde de yinelenildiğini göstermektedir. Ancak filmlerdeki söylemi ve ders kitaplarındaki söylemi farklılaştıran temel yaklaşım filmlerde olaya ilişkin kurgunun temel olarak Türklük üzerine inşa edilmesidir. Ders kitaplarında yer alan, Kemalist olmayan tek kimlik kurucu olayın İstanbul'un Fethi olduğunu söyleyen Copeaux, Türk tarihinin kurucu olaylarından biri sayılan bu olayın kitaplarda İslami bir vurguyla yer aldığını, Kemalist girdilerin etkisiz kaldığı tek olayın İstanbul'un Fethine ilişkin bu anlatımlar olduğunu belirtmektedir (Copeaux, 1998: 181)³³. Ders kitaplarında etkili olan İslami vurguya rağmen kostüme avantür filmlerde İstanbul'un alınışı bir Türklük başarısı olarak aktarılmakta, Peygamberin hadisi bile Türklüğü yücelten bir “ilahi” söz olarak çözümlenmektedir. İstanbul'un alınışını

³² Fetih sözcüğünün ders kitaplarında bilinçli olarak tercih edildiğini söyleyen Copeaux sözcüğün: “basit toprak kazanma anlamında fetihler olarak değil, dinsiz rejmlerin ve meşru olmayan hiyerarşilerin yıkılması ve halklarının yeni vahiye ve (dini) yasaya ‘açılması’nı” (Copeaux, 1998: 180) ifade ettiğini belirtmektedir. Müslüman olmayanlara karşı kazanılan bir zaferin bu sözcükle ifade edildiğini söyleyen Copeaux, İstanbul'un fethine ilişkin ders kitaplarında yer alan söylemin islami içeriğini vurgulamaktadır.

³³ 1930'ların ders kitaplarında İstanbul'un alınışına dair anlatılarda Muhammed'in hadisine ilişkin vurgu bulunmuyordu. İstanbul'un alınışının Kemalist reddi, 30'ların ders kitaplarındaki, hadis ve fetihten sonra Fatih'in gösterdiği dinsel hoşgörü konularına hiç değinilmeden sadece olayların aktarımına dayalı anlatımda kendini gösteriyordu. İstanbul'un alınışına ilişkin İslami vurgu 80 sonrası ders kitaplarında yoğunlaşmış ve güçlenmiştir.

gösteren ve giderek genişleyen Osmanlı haritası simgesiyle kostüme avantür filmlerde esas olarak dünyaya vurulan Türk damgası öne çıkarılmaktadır.

B) BİR KAHRAMANLIK SÖYLEMİ OLARAK KOSTÜME AVANTÜR FİLMLER

Kostüme avantür filmler farklı ulusların temsilcileri olan erkek kahramanlar arasındaki mücadeleleri konu edinen filmlerdir. Kostüme avantür filmlerde erkeklik ulusları yücelten ölçütler arasında en önemli olandır. Bu filmlerde Türk ulusu ideal erkeğin tüm nitelikleriyle taçlanmış bir ulus olarak kurgulanır. Tıpkı temsilcisi olan erkek kahraman gibi Türk ulusu da yenilmez ve mutlaktır. Erkeklerarası mücadelelere dayanan kostüme avantür filmlerde her zaman Türk ulusunun bütün üstün meziyetlerinin taşıyıcısı olan erkek kahraman, diğer ulusların erkekleriyle giriştiği mücadelelerden galip çıkar. Erkek kahramanın karakterinde vücut bulan Türk ulusunun eşsiz özellikleri, bu mücadeleler sırasında tekrar tekrar sergilenir ve yüceltilir. Kostüme avantür filmlerde milliyetçi düşünce en çok erkek kahramanın çevresinde oluşturulan erkeklik ve kahramanlık söylemi aracılığıyla kurulur. Bu filmlerde, kahraman erkeğin kimliğinde temsil edilen Türk ulusu ve yabancı- düşman erkeklerin kimliğinde temsil edilen diğer uluslar öncelikle “erkeklik dereceleri” üzerinden karşılaştırılır. Kahramanlık, erkekliğin bir sonucudur. Erkeklik derecesi kahramanlığın da ölçütüdür. Kostüme avantür filmlerde milliyetçi düşünce tamamen erkeklik üzerinden kurulur. Türklüğü üstün kılan özellikler “erkeklikten” kaynaklanır³⁴. Türkler erkekliğin tüm yüceltici niteliklerini özlerinde taşırlar.

³⁴ Genel olarak bütün milliyetçiliklerde erkeklik vurgusu güçlüdür. Ancak ulusun doğrudan erkeklikle özdeş olarak tasavvur edildiği bir milliyetçilik anlayışına sahip olmak anlamında Türk milliyetçiliğinin özellikle vurgulanması gerekiyor. Öyle ki bugün bile “Biz Türkler” diye başlayan bir genelleme zaman zaman etnik ve ya sınıfsal bir vurguyu içermeyebildiği halde her zaman esas olarak “Biz erkek Türkler ...” olarak açıklanabilecek cinsiyetçi vurguyu içinde barındırmaktadır.

Kostüme avantür filmlerde merkezi önem taşıyan erkeklik, öncelikle geleneksel bir “ideal erkek” kategorisi olarak kurulur. Bu tür bir erkekliğin belirleyenleri; mücadelecilik, rekabet, cesaret, fiziksel beceri, maceracılık, yurtseverlik, savaşçılık, özgür bir ruh ve kadınlar üzerinde sonsuz bir etki yaratabilme gücüdür³⁵. İdeal erkek bu özellikleriyle mutlak iktidarın ve gücün sembolüdür. Kostüme avantür filmlerde Türklüğün simgesi olan erkek kahraman, her şeyden önce büyüğe ve başa saygının temel oluşturduğu “Türk töresine” bağlıdır (Bora, 1998: 31). Kostüme avantür kahraman, devlete ya da devleti temsil eden otoriteye -örneğin Atilla’ya ya da Fatih’e- sonuna kadar itaat eden; güç, cesaret ve yiğitlik gibi kimi özellikleri kişiliğinde doğal olarak taşıyan; kadınlar üzerinde sonsuz bir etkisi olan; liderlik vasıflarına sahip, insanlar üzerinde doğal bir otorite yaratabilen, kahraman olması nedeniyle kullandığı şiddet “meşru” sayılan bir kahramandır. Kostüme avantür kahraman savaşçılığının gereği olarak yıkıcıdır. Kahramanın uyguladığı her tür şiddet bu nedenle gerekçelendirilir ve bu gerekçelerle meşruiyet kazanır. Bu filmlerde kahramanlar sahip oldukları ideal fiziksel güçlerinden kaynaklanan iktidarlara içinde varolurlar. Kahraman için erkeklik esas olarak bir iktidar yapısıdır, bir zırhtır. Kahraman, doğal iktidarının bir sonucu olarak kendisinden (Türklerden) aşağı olan uluslara karşı zaman zaman (Türklerin değişmez özelliklerinden biri olan) hoşgörülü olsa da bazen yine Türklerin

³⁵ Kostüme avantür filmlerin kahramanlarının temsil ettiği erkeklik Oğuz toplumunun ideal erkeğinin sahip olması gereken nitelikleri taşır. Bu özellikler:

- a) Kahraman, cesur, güçlü ve aynı zamanda yakışıklı olmak
- b) Cömert ve konuksever olmak
- c) Zayıfı korumak, aman dileyene merhamet etmek
- d) Dürüst ve mert olmak
- e) İmanlı olmak
- f) Anaya, babaya saygılı; babaya itaatkar olmak
- g) İyi silaha, iyi ata, uygun eşe ve oğlan çocuğa sahip olmak

doğal özellikleri arasında yer alan adalet duygusunun bir sonucu olarak da şiddet yoluyla adaleti sağlar (kendisinden aman dileyenleri öldürmek zorunda kalır) (*Asya'nın Tek Atlısı Baybars*).

Kostüme avantürlerdeki güçlü erkeklik vurgusu kaynağını tarihten alır. Gerek göçebelik döneminde gerekse İslamlaşma döneminde fetih, gaza ve cihad geleneklerinin getirdiği bir savaşçılığın sonucu olarak Türk kültüründe yoğun bir kahramanlık kültürü (alp kültürü) gelişmiştir. “Bu kültür, cinsiyet rollerinin ve algılarının biçimlenip pekişmesinde güçlü bir temel olmuştur” (Türköne, 1995: 215). Türk kahramanlık kültüründe, yiğitlik ve erlik ahlakın en üst aşamasıdır. Erdem de, yiğitlik ve kahramanlık gibi erkek cinsine atfedilen bir değer olarak görülür (Türköne, 1995: 215). Türklerin ahlak anlayışı bu değerler üzerinden şekillenen ve özellikle erkekliğe dayanan bir ahlak anlayışıdır. Kostüme avantür filmlerde milliyetçi düşünce özellikle ahlaki değerler üzerinden (ki erkeklikle simgelenir) ulusların karşılaştırılmasında açığa çıkar. Türk kahramanları ile diğer ulusların erkekleri arasında yürütülen mücadelede kadınlar ahlaki değerlerin karşılaştırılmasını sağlayan araçsal bir rol oynarlar. Kadınlarla ilişki, bu filmlerde ulusları yücelten temel ölçüt olan erkekliğin önemli belirleyenlerinden biridir. Erkekler arası spor karşılaşmalarında da sıklıkla başvurulmuş bir tarz olan, rakip takımın çeşitli sıfatlarla “kadınsılaştırılmasına” benzer bir yöntemle, bu filmlerde de, yabancı/düşman ulusun temsilcisi olan erkekler “erkeklikleri” yoluyla aşağılanırlar. Mükemmel “erkek Türk”ün karşısında öteki ulus erkeklerinin kadınlarla olan ilişkilerinde ortaya konan kimi verilerle, söz konusu ulus, erkeklik ve kadınlık arasında en altta konumlanarak aşağı edilir. Ancak bu konum, ulusal kimliği yücelten erkekliğin karşıtı olarak kadınlığı gösteren bir konum değildir. Bu filmlerde, erkek-Türk’ün karşıtı

h) Sarhoş vaziyette büyüklerle konuşmak, kadınlara ve kızlara sarkıntılık etmek hoş karşılanmayan davranışlar olmasına rağmen, savaşta kız yağmalamak, kafir kızlarına güç yetirmek, onlarla eğlenmek kahramanlık belirtisidir” (Türköne, 1995: 223).

kadınlıktan bile daha aşağı bir konum olarak belirlenen eşcinselliktir. Öteki ulusun temsilcisi olan erkekler “eşcinselleştirilerek” aşağılanırlar. Bu filmlerde kadınlık sadece erkekliğin kanıtlandığı bir arenadır. Erkekliğin rakibi ya da karşıtı değildir. Buna karşın eşcinsellik, eril söylemde erkekliği kadınlıktan daha fazla aşağılayan bir konumdur. Bu nedenle kostüme avantür filmlerde öteki ulusların hükümdarları, kahramanları dolaylı yollarla “eşcinsel” olarak temsil edilirler. Eşcinsellik, bazen açıkça ifade edilmese de öteki ulus erkeklerinin kadınlarla yaşadıkları sorunların temel nedeni olarak örtük bir biçimde vurgulanır. Örneğin öteki ulusun kadınlarının cinsel doyumsuzlukları ve Türk kahramanlarla yaşadıkları cinsel deneyimi yüceltmeleri bir yandan Türklerin “güçlü erkekliğini” öte yandan da diğer ulusların temsilcisi olan erkeklerin “sorunlu erkekliklerini” vurgular. Bu filmlerde zaman zaman konu edilen diğer ulusların kahramanlarının ve hükümdarlarının kadınlara ve cinselliğe olan düşkünlükleri de onların başarılı erkekliklerinin değil sapkınlıklarının göstergesidir. Öyle ki bu filmlerde öteki erkeklerin kadınlarla kurduğu cinsel ilişkinin “normal” bir temsiline neredeyse hiç rastlanmaz. Öteki ulusların erkekleri çoğunlukla zorla, tecavüz ederek ve diğer şiddet yollarını kullanarak kadınlarla birlikte olurlar. Onlarla “gönüllü” olarak birlikte olan kadınlar ise genellikle bir amaç peşindedirler, bu nedenle bir anlamda bu birlikteliğe zorunlu olarak (çıkarları gereği) katlanırlar. Ancak bu tür ilişkilerin sonucunda da kadınların memnuniyetsizliği çeşitli yollarla ifade edilir ve erkeklerin “güçsüzlüğü” yeniden vurgulanmış olur.

Kostüme avantür filmlerde Türk kahraman erkekliğin doğal ve güçlü temsilcisi olarak diğer ulus erkeklerine “nasıl erkek olunacağını” da öğretir. *Malkoçoğlu- Ölüm Fedaileri* filminde, Malkoçoğlu, 9- 10 yaşlarında bir çocuk olan Sırp Prensi Enrico’nun, bütün ailesi öldürülünce ve kendisi de ölüm tehdidi altındayken korkup ağlaması üzerine: “Enrico, sen bir veliahtsın. Böyle mi layık olacaksın Sırp tahtına. Kadınlarla

uğraşacak vaktimiz yok” der. Kadınlara karşı şiddet uygulanmasında da Türk kahraman diğer erkeklere, gerçek “erkekçe davranışın” ne olduğuna dair dersler verir. Örneğin *Battal Gazi'nin İntikamı* filminde esir edilen Prensesi “elimize fırsat geçti” diyerek kötü davranmak ve rehine olarak kullanmak isteyenlere karşı Battal “kadınları kullanmak biz Türklere yakışmaz” diyerek karşı çıkar. *Kara Murat Fatihin Fedaisi*’nde ise Kara Murat Kazıklı Voyvoda Vlad’ın Türk kızı Zeynep’i yaralaması üzerine Vlad’a “kadınlara kılıç çekmek erkeklik değildir” der. Ancak kadınlara nasıl davranılması gerektiği konusunda da Türk kahramanlarının öğretecekleri vardır: *Karaoğlan Geliyor- Cengiz Han'ın Hazineleeri* filminde Kaz Gagası, Karaoğlanın Çavdar Tarlası adlı kızı yanına almak istemesi üzerine, “kadın milletine güven olmaz” der. *Malkoçoğlu- Akıncılar Geliyor*’da ise, filmin finalinde kendisini Malkoçoğlu’yla gönderen amcasına şaka yollu itiraz eden Prenses “benim rızamı almak yok mu” diye sorunca Malkoçoğlu “Ben Türk’üm kadınların rızasına bakmam”³⁶ der.

1. Kostüme Avantür Kahramanlar

Kostüme avantür filmlerdeki kahramanların her birinde erkekliğin dolayısıyla Türklüğün bir yüzünü görmek mümkündür. Bu kahramanların temsil ettiği erkeklik (Türklük) özellikleriyle, diğer ulusların temsilcisi olan erkeklerin taşıdıkları erkeklik derecelerinin karşılaştırılması, bu filmlerde ortaya konan Türkler ve diğer uluslar arasında yer alan, sonuçta da Türklerin üstünlüğünü vurgulayan farklılıkların görünür hale gelmesini sağlayacaktır.

³⁶ Bu sahnede kadınlara ilişkin başka bir ileti de, izlenen diğer kostüme avantürlerin hiçbirinde rastlanmamış olan bir tarzla, filmsel anlatının, filmsel gerçekliğin kırılarak kahramanının doğrudan kameraya (izleyiciye) bakması yoluyla verilir. Malkoçoğlu izleyiciye (aslında erkek izleyiciye)

a) Karaoğlan

Karaoğlan, Cumhuriyetin ilk yıllarında ulusal kimliğin inşası sürecinde gözde bir uğraş haline gelmiş olan “milli seciye” (ulusal karakter) tahlillerinin ete kemiğe bürünmüş hali gibidir. Bu dönemde Batının oryantalist Türk imgesine karşılık, milliyetçilerin geliştirdiği Türk tanımı (Bora, 1998: 48); dinamik, pratik zekalı, rasyonel, dünyevi, canlı, genç ve neşeli olmak gibi bazı özellikleri içermektedir. Kostüme avantür kahramanlar arasında bu özelliklere en uygun kahraman Karaoğlan’dır. Karaoğlan sinemada, dayanılmaz cazibesi olan, cesur, mücadelecı, yenilmez, ulusuna düşkün, töresine bağlı, biraz tatlı-deli, gözükara bir Türk genci olarak resmedilir. Kostüme avantür filmlerin en neşeli kahramanı olan Karaoğlan, sezgilerine, zekasına ve gücüne dayanarak düşmanla mücadele eder. Karaoğlan “zaman zaman yukardaki otoritenin yanlış uygulamalarına karşı adaleti de kollayan bir kahramandır” (Yalaz’dan aktaran Cantek, 1996: 171). Güçlünün zayıfı ezmediği, kurtla kuzunun birlikte dolaştığı, açın doyurulup, çıplağın giydirildiği Devlet-baba geleneğine (Oğuz Töresi) (Doğan, 1977: 15) bağlı bir Türk olan Karaoğlan, ulusa hizmeti en yüce görev kabul eden ve Türk geleneğinde devletin üç şartı olan “millet, il ve Töre’nin tamamlayıcısı olan Kağan’a itaatte kusur etmeyen bir kahraman olmasına karşın, kimi zaman Cengiz Han’ın kanlı, zalim uygulamalarına da karşı çıkar. Çünkü Türk töresinde millet hakandan önce gelir ve hakan milletin emrinde bir töre uygulayıcısıdır. Milletin çıkarları Cengiz’in çıkarlarının üstündedir. Bu nedenle Karaoğlan kimi zaman “yurt için, hürriyet için her şey göze alınır ama Cengiz Han ün kazanacak diye bir yurt savunmasız bırakılmaz” (*Karaoğlan, Camoka’nın İntikamı*) diyerek “baş’a ittatsızlık de edebilen bir kahraman olarak resmedilir. Bu özelliği de Karaoğlan’ın Cumhuriyetle birlikte inşa edilmeye başlanan “ideal Türk’e uygun bir kişilik olduğunun göstergesidir. Atatürk’ün ‘Gençliğe

dönerek şu sözleri söyler: “Kadın milleti bu, prenses de olsa fark etmez. Hep olmayanı ister, kaçanı

Hitabe”sinde Türk gencine yüklediği görevler arasında gaflet, delalet ve hatta hıyanet içinde olabilecek yöneticilere karşı tetikte olmak da bulunmaktadır. Karaoğlan Kemalizmin idealize ettiği “Türk genci” kalıplarına uygun bir kahramandır.

Karaoğlan kadınlarla ilişkisinde de diğer kahramanlara göre daha “çağdaş” bir erkektir. Aşık olur, çapkındır ve Türk kızlarıyla da birlikte olur. Aşk ilişkilerinde pragmatist değildir. Diğer kostüme avantür kahramanlar zaman zaman görevleri gereği (kimliklerini gizlemek, bu kadınlarda bulunan önemli bir nesneyi alabilmek, bu kadınların güvenlerini kazanabilmek gibi nedenlerle) yabancı kadınlarla birlikte olmak zorunda kalırken, Karaoğlan hiçbir zaman kadınlarla bu tür bir çıkar gözeterek birlikte olmaz.

b) Malkoçoğlu/Kara Murat³⁷

Kostüme avantür filmlerin bu iki kahramanı birbirlerine çok benzer özelliklere sahiptir. Şakacı kişilikleri vardır. Kılık değiştirme ve akrobasi yeteneklerini de kullanarak verilen görevi mutlaka başarırlar. Bu kahramanlar hiç bir durumda itaatsizlik etmezler, zaman zaman itaatsizlik ediyormuş gibi görünmeleri hep “görevlerini daha iyi başarabilmek” için göze aldıkları bir fedakarlıktır. Üstün fiziksel güçleri olan bu kahramanlar, her tür fiziksel şiddete karşı son derece dayanıklıdır. Bu iki kahramanın en önemli özelliği çok güçlü “erkekler” olmalarıdır. Kadınlarla tamamen görev gereği, zorunlu olarak ilişki kuran bu iki kahramanın maceraları erkeklik üzerinden Türklüğün yüceltildiği en iyi örneklerdir. Bu kahramanların maceralarında yabancı erkeklere

kovalar”.

³⁷ Malkoçoğlu ve Kara Murat çizgi roman kahramanı olarak oldukça farklı özellikler taşımalarına rağmen sinemada çok benzer özellikleri olan kahramanlardır. Bu durum her iki kahramanı da canlandıran Cüneyt Arkın’dan kaynaklanmaktadır. Bu kahramanlar sinemada Cüneyt Arkın tarafından adeta “yeniden” yaratılmışlardır . Hatta yine Cüneyt Arkın tarafından canlandırılan Battal Gazi de bile bu iki kahramanın özelliklerine rastlanır.

yönelik eşcinsellik göstergeleri daha açıktır ve yabancı erkekleri cinsel yönden aşağılamaya dayanan söylem daha güçlüdür (örneğin; *Malkoçoğlu- Cem Sultan*, *Malkoçoğlu- Akıncılar Geliyor*, *Malkoçoğlu- Kurt Bey*, *Kara Murat- Fatih'in Fedaisi*, *Kara Murat- Fatih'in Fermanı*, *Kara Murat- Kara Şövalye'ye Karşı*, *Kara Murat- Denizler Hakimi* gibi filmlerde). Bu kahramanlar sadece yabancı kadınlarla, zorunlu olarak, görev icabı birlikte olurlar. Ancak bu kadınlarla birlikte olurlarken bu işi görev icabı yaptıklarını o kadar açık biçimlerde gösterirler ki kimi zaman bu kadınlara lütufta bulundukları bile düşünülebilir. Malkoçoğlu ve Kara Murat filmlerinde Osmanlı kimliği ve Türk kimliği özdeş olarak kullanılır. Akıncı Beyi Malkoçoğlu ve Fatih Sultan Mehmet'in fedaisi olan Kara Murat'ın maceralarını konu edinen bu filmler, Osmanlı'nın Avrupa'ya yayılması sürecinde bu yayılmayı ve işgali meşrulaştırmayı hedefleyen bir mantığın ürünüdür. Bu filmlerde Osmanlı'nın (Türk'lerin) diğer ülkelere yönelik bütün müdahalelerinin haklı bir gerekçesi vardır ve bu müdahaleler çoğunlukla o ülke insanları tarafından “tek ve en iyi kurtuluş yolu” olarak görüldüğünden, özellikle arzulanıp, desteklenmektedir.

c) Tarkan

Kostüme avantür filmlerin en asık yüzlü, soğuk ve sert kahramanı olan Tarkan'ın maceralarında Türk milliyetçiliğinin bütün simgelerine rastlamak mümkündür. Bu filmlerdeki Türklük vurgusu çok güçlüdür. Tarkan'ın maceralarında, Turancı fikirlerin ve daha ırkçı bir söylemin izleri görülebilir. Türk milliyetçiliğinin bir çok miti ve simgesi Tarkan filmlerinde kullanılır. Tarkan ciddi bir görev adamıdır³⁸. Kadınlarla geçirecek vakti yoksa da, o da tıpkı Malkoçoğlu ve Kara Murat gibi görevi gereği,

³⁸ Tarkan hiçbir zaman duygulanmaz, yüzünde herhangi bir duygu izi görülmez. Topluluktan uzak, kurtlar tarafından yetiştirilmiş olan bu kahramanın bütün maceralarında sadece bir kez, kurdu öldürüldüğü zaman ağladığı görülür (*Tarkan, Viking Kanı*).

zorunlu olarak yabancı kadınlarla birlikte olur. Ancak diğer kahramanlardan farklı olarak Tarkan, bu durum için kılını bile kıpırdatmaz. Tarkan “yedi düvelle savaşıp” Türk ulusunun simgesi olarak, doğudan batıya uzanan bir çok farklı ulusa karşı (Vikingler, Çinliler, Vandallar, Romalılar gibi) mücadele eder ve başarılı olur. Tarkan, Türk mitolojisinin önemli destanlarından olan Oğuz ve Ergenekon destanlarındaki kimi motiflerin şekillendirdiği bir kahramandır. Tarkan bu destanlardaki kahramanlar gibi bir kurt tarafından yetiştirilmiştir.

d) Battal Gazi

Battal Gazi kişiliğinde İslamın ve Türk'lüğün harmanlandığı bir kahramandır. Maceralarında İslami motifler özellikle vurgulanır. Battal Gazi de diğer kahramanlar gibi cesur, yürekli, yetenekli ve güçlüdür. Ancak Battal Gazi bu özelliklere sadece Türk olduğu için sahip değildir. Türk'lüğü kadar inançları da (Müslümanlık) Battal Gazi'yi yenilmez kılmaktadır. Battal Gazi'nin maceraları daha çok dinsel öykülere ve motiflere dayanır. Neşeli, kendine güvenen, adını ve ünvanlarını Türk töresi gereği hep belirli sınavları geçtikten sonra bileğinin gücüyle kazanan Battal Gazi, Anadolu'nun Türkleştirilmesini ve İslamlaştırılmasını sağlayan bütün büyük gazilerin, beylerin, padişahların özelliklerini bünyesinde toplamıştır. Battal Gazi, bu çalışma kapsamında incelenen diğer kahramanlardan farklı olarak siyasal gücü de olan bir yönetici ve liderdir (Malatya Serdarı'dır). Bu anlamda sahip olduğu nitelikler, Türk hakanlarını da yenilmez ve üstün kılan niteliklerdir. Türk hakanlık töresi gereği yönetici olabilmenin ilk koşulu, topluluğun (devletin) devamını sağlayabilecek her türlü yetenekle donanmış olmaktır (Doğan, 1977: 21). Aslında bir Türk ancak kendisine Tanrı tarafından verilmiş olan bu görevi Türk töresini bilerek ve onu saklayarak yürüttüğü sürece büyük yönetici olabilmektedir (Doğan, 1977: 21). Bunun yolu da topluluğu yönetmeye aday kişilerin

çeşitli deneylerden, sınavlardan geçmeleridir. Battal Gazi filmlerinde bu sınava (bir çeşit erkekliğe geçiş sınavı olarak da görülebilir) her zaman özel bir vurgu vardır.

2. Kostüme Avantür Filmleri Milliyetçi Düşünceye Eklemlenen Kavramlar

Kostüme avantür filmlerde milliyetçi düşünce, kahramanların yanısıra çeşitli kavramların özel kullanımları ve içerdikleri anlamlarla da kurulur. Bu filmlerde yabancı/düşman topluluğun temsili ve tanımlanışı, yurt, din, dil gibi klasik ulus tanımlarının belli başlı tanımlayanları ve özellikle savaş ve Türk/yabancı kadının temsili ile milliyetçi düşünce güçlendirilmektedir.

a) Yabancı/Düşman

Tarih boyunca bir çok toplulukla, inanç ve kültürel farklılıkla karşılaşmış olan Türklerin, ulusal kimliğin inşasında önemli bir rolü olan “öteki” imgesine dair görüşleri oldukça muğlaktır. Türk milliyetçiliği de sürekli olarak, “çürüten, dejenere olmuş bir dünyanın temsilcisi olan ideolojik bir düşmandan yönelen tahammül edilmez bir baskı ve yokedilme tehdidi” (Dellannoi, 1998: 33) söylemini kullanmıştır. Ancak cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren el altında tutulan bu “iç ve dış düşmanlar” söylemi, “yok edilme, bölünme, parçalanma” fobisini besleyen bir unsur olarak kullanılmasına rağmen, “iç ve dış düşmanlar”, zamana ve koşullara göre ülkenin varlığı açısından tehlikeli bulunan unsurların değişimiyle birlikte sürekli olarak değişmiştir. Bütün “dört tarafı düşmanlarla çevrili yurdumuz” paranoyalarına rağmen sürekli ve güçlü bir düşman imgesi bir türlü oluşmamıştır. Yerine göre Ruslar, Araplar, Ermeniler, Yunanlılar, bütün Batı dünyası, Hristiyanlar ya da bir iç tehdit unsuru olarak Kürtler tehlikeli düşmanlar olarak adlandırılırsalar da, sözkonusu odaklardan yönelen tehdit hiç bir zaman sürekli olmadığı için onlara ilişkin düşman tanımı da sürekli olmamıştır. Özellikle Kürtler, Araplar ya da Ermeniler “tehlikeli olsalar da Türklerle boy ölçüşebilecek” önemde

görülmeliklerinden dolayı, bu uluslara ilişkin düşmanlık söylemi ancak satır aralarında görülebilen “aşağılayıcı tanımlarda” ortaya çıkmaktadır. Bu anlamda özellikle milliyetçi söylemde, hep belirsiz ve değişken bir imge olarak düşünülen düşman, “tehlikeli iç ve dış düşmanlar” söylemi ile birlikte daha çok nesnesi olmayan soyut bir gerilim unsuru olarak kullanılmıştır³⁹.

Kostüme avantür filmlerde de sürekli ve güçlü bir düşman imgesine rastlanmaz. Yabancılarla ilişkin değerlendirmelerde, bu odaklar, güçlü, gerçekten yıkıcı ve Türk varlığı için tehlike oluşturacak kadar büyük önemde görülmezler. Bu filmlerdeki en belirgin, en büyük düşman Bizanslılardır (Rumlar). Kostüme avantürlerde zaman zaman bazı yerel topluluklardan da (Amuryonlular, Alanlılar, Vikingler gibi) düşman olarak sözedilir. Araplar ve Çinliler toplumsal bilinçte yer etmiş düşman imgeleriyle bu filmlerde temsil edilirler: Araplar, işbirlikçi, casus ve hain⁴⁰ (*Battal Gazi Destanı*), Çinlilerse hilebaz ve sinsi olarak (*Tarkan- Viking Kanı*, *Tarkan- Kolsuz Kahramana Karşı*).

Kostüme avantür filmlerde düşmana, yabancıya ilişkin belirlemelerde bir kafa karışıklığı, bir muğlaklık olduğu söylenebilir. Bu filmlerde, “kötü” karakterler aracılığıyla temsil edilen yabancıya ilişkin düşmanlık tanımları daha çok o kötü karaktere özgülünip kişiselleştirilse de, kötü karakteri niteleyen aşağılayıcı sıfatlar, ulusu, dini ya da kültürü genelleyecek bir biçimde kullanılmaktadır. Filmlerde, kötülük

³⁹ Tanıl Bora, Türk ulusal kimliğinin, tikel Öteki kimliklerine ilişkin tasavvurlara da biçim veren somut kalıbın Eski Türkiye yani Osmanlı olduğunu söylemektedir. Yani Türk ulusal kimliğinin Öteki imgesi, kendi geçmişi ve eski kimliğidir (Bora, 1998: 41).

⁴⁰ Bu filmde Hüseyin Gazi’nin vezirlerinden olan Abdülislam, Bizans işbirlikçisi olan bir Arap’tır. Abdülislam ve Bizans arasında haber getirip götüren casus da bir Arap’tır. Casusun Battal Gazi olduğunu sanan Bizanslılara keşiş kılığına girmiş olan Battal Gazi “Bu Arap Battal değil olsa olsa pis bir Bizans casusu olabilir” der, casus Arap ise “İyi bildiniz sayın Peder ben gerçekten de pis bir casusum” diye onay verir.

ve sapkınlık doğrudan olmasa da diğer ulusların, inançların doğal bir özelliği olarak ortaya konmaktadır. Bu filmlerde Türkler, (Batının tarih boyunca Türklere dair kullandığı tanımlar tersine çevrilerek) ilkel, vahşi ve barbar yabancılara (çoğunlukla Avrupa uluslarına) karşı; öğretici, ıslah edici, modernleştirici, insanileştirici, yol gösterici ve kurtarıcı rolü oynarlar⁴¹. Kostüme avantür filmlerde de düşman kimlik yapılandırıcı bir işlevle kullanılmakta ve düşmanın sunuluşu aracılığıyla Türklüğün, Türk tarihinin temsili olanaklı hale gelmektedir. Düşmanın/ yabancının betimlenmesinde ve (özellikle düşmanın/ yabancının ağzından) Türklerin betimlenmesinde kullanılan yöntemler bu filmlerdeki milliyetçi bakışa haklılık ve meşruiyet kazandırmaktadır. Türk ulusuna ilişkin yüceltici değerlendirmeler, özellikle yabancının, düşmanın ağzından dile getirilmektedir.

Filmlerde özellikle yabancının/düşmanların kullandığı kışkırtıcı sözler aracılığıyla, hem bu kişilerin acımasızlığı hem de Türk düşmanlıkları sergilenmektedir. Bu sözler aynı zamanda düşmanın ağzından Türklerin büyüklüğünün onaylanması anlamına da gelmektedir. Örneğin *Malkoçoğlu,- Akıncılar Geliyor* filminde Türk düşmanı Prens Nikola'nın daha filmin başında sarfettiği sözler bu tür bir düşmanlığı, Prens'in acımasızlığını ve Türklere karşı duyduğu kompleksi görünür kılmakta, bir yandan da gelecekte kahramanın uygulayacağı şiddeti meşrulaştıracak ve onaylanmasını sağlayacak bir intikam duygusunun oluşmasını ve izleyici tarafından da paylaşılmasını sağlamaktadır. Prens Nikola çan sesleri eşliğinde öldürttüğü Müslüman Türkleri göstererek "her Müslüman Türkün akıtılacak pis kanı günahlarımızın bedeli olacaktır" der. Prens asıl kompleks yüklü, kışkırtıcı sözlerini ise filmin ilerleyen sahnelerinin birinde sarfeder: "Senin gibi hainlerin ve Türklerin kellelerinden bir saray yaptıracağım.

⁴¹ Bu durumu tersine bir etnosentrik bakış olarak değerlendirmek mümkündür. Kimi zaman ulusal kimliklerin inşası sürecinde işlevsel amaçlarla kullanılan bu tür bir narsistik bakış, Türk

İçine beyaz tenli Türk kızlarını ve kadınlarını cariyeler olarak dolduracağım. Hatta o kendini beğenmiş sultanlarının karısını bile”. Benzer bir kışkırtıcı sözü Kara Şövalye de, *Kara Murat Kara Şövalye’ye Karşı* filminde sarfeder: “Bir kola karşı bin kol keseceğim, bir Hristiyanaya karşı bin Müslüman geberteceğim”. Bu filmlerde Türk kahramanın mücadelesini haklılaştıran ve yabancıya karşı duyulan nefretin kişisel öç alma sorunu olmaktan çıkıp dinsel, ulusal bir dava haline gelmesine neden olan kışkırtıcı sözler’in en etkilileri genellikle masum Türklere ve Müslümanlara yönelik şiddet sahneleri eşliğinde sarfedilir. *Battal Gazi’nin İntikamı*’nda, Türklerden nefret eden Prens Alyon “Bu sabah öldürdüğüm Müslümanların kanı çizmelerimi kirletti” der. *Battal Gazi Geliyor*’da Battal Gazi’inin çocuk yaştaki kızına tecavüz edip onu çarmıha geren şövalyeler “kızının ırzına geçtiğimiz gibi bütün Müslüman kızların da ırzına geçeceğiz” derler. Daha sonra aynı şövalyeler Seyyid Battal’a “babanı köpek gibi zincire vurduk, kızkardeşin de karnında bizim piçlerimizi taşıyor” sözleriyle saldırırlar.

Türklüğü yücelten ya da yabancı ulusu, dini aşağılayan diyaloglar kostüme avantür filmlerin bütün örneklerinde görülebilir. Örneğin: *Karaoğlan- Bizanslı Zorba* filminde, Karaoğlan ve Babası Baybora Bizans’a girdiklerinde “Tanrının akıl verip yürek vermeyi unuttuğu iki Orta Asyalı Türk” olarak tanıtılırlar. Bizanslı zorba yani Bizans Vasilisyası Manuel baba oğulun Bizans sarayına girerek gösterdikleri cesareti “Türklerin gözlerini budaktan sakınmayan cesur kimseler olduğunu duymuştum ama bu kadar aptal olduklarını duymamıştım” sözleriyle değerlendirir. *Tarkan-Viking Kanı* filminde, Baltık denizini küçük bir sandalla aşmaya kalkışan Tarkan, kendisini uyarmaya kalkışan sandalcıya, “Türk olduğumu söyledim ya size” diye karşılık verince sandalcı: “Türklerin yiğit olduğunu bilirdim ama deli olduklarını yeni öğrendim” der. Türklerin yürekliliği,

milliyetçiliğinin vazgeçilmez, temel bakışı olarak varlığını bugün bile sürdürmektedir.

cesareti “aptalca” “delice” bulunur, ancak bu sıfatlar bile övücü bir anlamda, yüceltici bir bağlamda kullanılır.

Türk kahramanların kendilerini yabancı illerde tanıtış biçimlerinde ve yabancıların Türk kahramana seslenişlerinde hep Türkler yüceltilir. Ancak Türk kahramanın yabancılara ilişkin sözlerinde her zaman bir aşağılayıcı ton sezilmektedir. Örneğin: *Tarkan*’da (1969) Kulke’yi “seni ataların gelse kurtaramaz” diye döven Romalıları karşı Tarkan kendisini “Biraz önce atalarına dil uzattığın o büyük ulustan biriyim. Anlaşılan sen hiç öz Türklerden dayak yememişsin” diyerek tanıtır. Yürekliliğine şaşırıp, hangi ulustan olduğunu soran Hancı’ya ise kendisini “Ulusum ulusların en yücesidir, Türkoğlu Türküm ben, yüce başbuğumuz Atilla’nın savaşçısıyım, adım Tarkan” der. Aynı filmde Tarkan, arenada yendiği gladyatör Kongo’nun canını bağışlar ve “biz Türkler aman dileyeni öldürmeyiz” diyerek Türklerin affediciliğini ve büyüklüğünü sözlü olarak da dile getirmiş olur (Türklerin bu konudaki tutumları duruma göre değişebilmektedir. Nitekim *Baybars*’da ‘Türkler merhamet dileyeni öldürmez bağışla’ diye yalvaran Zenon, Baybars tarafından ‘Türkler senin gibi aman dileyeni öldürmez ama, Türk köylerini basıp, çocuklarını kaçıran esir pazarlarında satan kadınlarını kaçıranlara da acımaz’ diyerek öldürür. Yine bazı Kara Murat, Malkoçoğlu ve Battal Gazi filmlerinde de benzer gerekçelerle af dileyenler öldürülebilmektedir). *Tarkan*’ da (1969) Atilla’nın Vandal kiralına gönderdiği Türk elçilerinden kralın önünde eğilmeleri istenince, elçiler “Biz Türküz, Türkler dize gelmez” der, Tarkan da arenada kendisini diz çökerek selamlamasını isteyen Roma İmparatorunun önünde eğilmez. Türkler ve yabancılar arasındaki karşılaştırmaların ve yabancılara ilişkin tanımlamaların ilginç örnekleri arasında Battal Gazi ve Kara Murat filmleri de bulunmaktadır. “*Battal Gazi’nin Oğlu*”nda, aslında bir Bizanslı prens olan ancak Türkler tarafından büyütüldüğü için kendisini Türk sanan Kara Gülle, Bizanslılar tarafından büyütüldüğü için Bizanslı

sanılan Battal Gazi’yi Türk annesine şöyle anlatır: “Öyle bir yiğidin o domuzların içinde ne işi var anlamıyorum. Kılıcına baksan bir Türk kadar usta ve çabuk, yüreğine baksan bir Müslümanın ki kadar temiz. Gel gör ki görünüşe göre tam bir Bizanslı”. *Kara Murat-Fatihin Fedaisi*’nde Kara Murat’a yolda rastladığı Hristiyan Mihâl “yiğit birine benziyorsun Türk müsün yoksa” diye sorar. *Hakanlar Savaşı*’da Timur Han “göçebe millet diye küçümsedikleri Türkler bütün ulusların efendisi olacak ... bütün budunlar köle olarak kullandıkları Türklerin önünde eğilecekler” der. *Malkoçoğlu-Akıncılar Geliyor* filminde iyi prenses Beatrice, ülkesini hain akrabalarından kurtarmak için Türklerden yardım ister ve bu amaçla “ölmüş anam, Türk eşğine düşmüş başı kaldırır ve o başın acısını dindirir, derdi” diye yazdığı mektubunda, Türklere olan güvenini dile getirirken bir yandan da Türklerin kurtarıcılığını vurgular.

b) Dil

Kostüme avantür filmlerin bazı örneklerinde (özellikle *Karaoğlan* serisinde) öz Türkçe sözcükler kullanılır. Çizgi roman geleneğinin bir devamı olarak bazı kostüme avantür film kahramanlarının da sürekli kullandıkları deyimleri vardır. Bu deyimler özellikle Kozanoğlu’nun yapıtlarında ve Suat Yalaz’ın çizgi romanlarında kurgulanan ve “atalar dönemine ait bir dünya” olan “eski Türklerin dünyasını, Orta Asya’yı” çağrıştırmaktadır. Örneğin bu filmlerde; budun, uğru, çasıt, uçmak, albız, tamu gibi sözcüklerin yanında; Albızlar canını alsın, ağı yutmuş itler ülkesi (Bizans kastediliyor), tamuyu boylamak gibi deyimler oldukça sık kullanılır. Ancak bu filmlerdeki dil, bu tür deyimlerin ve sözcüklerin kullanılmasından çok, düşmanın tanımlanmasında kinayenin, Türklerin tanımlanmasında eğretilmelerin, düzdeğiştirmecelerin, kapsamlayışların tercih edilmesiyle sağlanan milliyetçi vurguda özel bir önem kazanmaktadır.

c) Din

Kostüme avantür filmlerde milliyetçi düşünceye eşlik eden en güçlü düşünce dindir. Karaoğlan'da zaman zaman Gök tanrıdan, zaman zamansa İslamın tanrısından söz edilse de din oldukça belirsizdir. Tarkan'da Türklerin inançlarına ilişkin hiç bir vurgu yoktur ancak diğer ulusların tanrılarından sözedilir (örneğin: Odin, Mars gibi). Malkoçoğlu, Kara Murat ve Battal Gazi gibi Türklerin İslamı benimseyişlerinden sonraki dönemleri konu edinen filmlerde ise güçlü bir dini söylem Türklüğe eşlik eder. Bu filmlerde ulusların karşılaştırılmasında din oldukça önemli bir ölçüttür. Yabancıları ya da düşmanları ortaklaştıran temel platform Hristiyanlıktır. Hristiyanlar Türklere, onları İslamın kılıcı ve İslamın temsilcisi olarak gördükleri için düşmandırlar. Milliyetçi düşüncenin bazı yaklaşımlarında dile getirildiği gibi bu filmlerde de dinlerin karşılaştırılmasında hakim olan yaklaşım şu sözlerle formüle edilebilir: "Sanki her şeyin en iyisini yapan Tanrı, bu güçlü milleti, Hristiyanların günahlarını ve kusurlarını cezalandırmak için yüceltmış ve desteklemiştir" (Doğan, 1977: 40). Öyle ki bu filmlerde Türkler sadece Müslümanları, değil Hristiyanları bile Hristiyanlara karşı korurlar. Tebaalarına zulmeden Hristiyan din görevlilerine karşı (örneğin papazlara, kardinallere, Hristiyanlığın kutsal şövalyelerine, hırslı rahibelere) korumasız ve çaresiz olan Hristiyan halk da her zaman Türklere güvenir. Kostüme avantür filmlerin bir çoğunda iyi yabancılar (prensesler, papazlar, halktan kişiler) sonunda İslamı seçerler. Bu durum genellikle Hristiyan yöneticinin uyguladığı kanlı bir şiddet olayından sonra, insani olarak isyan eden bu kişilerin özgür tercihleri sonucunda gerçekleşir. Örneğin: *Battal Gazi'nin İntikamı*'nda bir grup Hristiyan "Biz Ortodokslar Müslüman olmaya karar verdik" diyerek Battal'dan kendilerini Müslümanlığa kabul etmesini isterler. *Battal Gazi Geliyor*'da iktidarsız prens Alfonso, tecavüz etmeye yeltendiği hamile kadını vahşice öldürünce, kadının kocası ve bir grup köylü Hristiyan oldukları halde kendilerine bile

zulmeden bu Hristiyanlara lanet okuyarak Müslüman olmaya karar verirler. Papaz “bu haçı boynumda taşımaktan utanıyorum artık. Beni hak dinine kabul eder misin Battal?” diye sorar ve Müslüman olur. İyi prensesler ise kahramanla evlenecekleri için Müslüman olurlar. Filmlerde Hristiyanların İslamı seçmeleri kendi özgür iradeleriyle gerçekleşirken, Hristiyanlar her zaman Müslümanları Hristiyan olmaları için zorlar ve şiddet uygularlar⁴². Örneğin: *Battal Gazi'nin İntikamı*'nda Battal'la evlenince Müslüman olan Elenora'dan tekrar Hristiyan olması istenir ve reddeden kadın çeşitli işkencelerden sonra çarmıha gerilerek yakılır. Bu filmde Battal'ın kaçırılan oğlu ancak beyni yıkanarak, ilaç içirilerek Hristiyan yapılabilir. Hristiyanlığı kabul etmeyenlerin genellikle çarmıha gerilerek öldürüldüğü bu filmlerde özellikle Müslümanların her zaman dini ritüeller (namaz kılınırken ve ya ezan okunurken) sırasında öldürüldüğü söylenebilir. Bu filmlerde bazen kötü Hristiyanlar, Hristiyan din görevlilerine karşı da son derece acımasız olabilmektedir. Örneğin *Battal Gazi Destanı*'nda prensese yardım

⁴² Kostüme avantür filmlerde yabancıların/düşmanların Türk ve Müslümanları şiddet uygulayarak din ve milliyet değiştirmeye zorlamaları boşuna bir çaba olarak vurgulanır. Çünkü milliyetçi yazında olduğu gibi bu filmlerde de Türklük doğuştan gelen ve değiştirilemez “doğal” bir özellik olarak tanımlanmaktadır. Müslümanlık da bu doğal özelliğin bir tamamlayıcısıdır. Türklüğe ilişkin bu vurguya bir çok kostüme avantür filmde rastlamak mümkündür. Örneğin: *Hakanlar Savaşıyor* filminde Oğuz Han'ı Naymanların elinden kurtaran kız aslında çocukken kaçırılmış bir Türk kızıdır. Tam bir Nayman olarak yetiştirilen bu kızın Oğuz'a yardım etmesi üzerine Nayman Beyi “demek ki Türklerin kanını değiştirmeye imkan yokmuş” der. Benzer bir olay *Kara Murat Fatih'in Fermanı* filminde de yer alır. Kazıklı Voyvoda'nın sarayında yetişen Türk kızı Zeynep her şeye rağmen Türklüğünü unutmaz. *Battal Gazi'nin Oğlu*'nda ise sadece Türklük değil Müslümanlık da doğuştan gelen doğal bir özellik olarak sunulur. Bizans kraliçesinin nehirde bulduğu ve kendi oğlunu yitirdiği için imparatorundan korkarak oğlu olarak sahiplendiği Battal Gazinin oğlu kendisini bir Bizans prensi olarak gördüğü halde babasının (yani Bizans imparatorunun) tüm cezalandırmalarına karşın Hristiyan dinini öğrenmemekte diretir ve Türk sütannesine “papazlardan nefret ediyorum, büyüyünce bütün papazların başını keseceğim... hiç sevmiyorum babamı hiç” der. Bu çocuk bebekken de Bizanslı kadınların memelerinden süt içmez. Ancak bir Türk sütanne getirilince meme emer. Türk Müslüman bebeğin Türk ve Müslüman olmayan kadının sütünü emmemesi Oğuz Kağan Destanının İslami versiyonunda da yer alır: “Oğuz, dünyaya gelince üç gün üç gece anasının rüyasına geldi. ‘Hak dini kabul etmezsen südünü emmem’ dedi. Anası sonunda kabul etti” (Türköne, 1995: 165).

ettiği için Rahibe İrene, Bizanslı kumandan Leon tarafından kırbaçlanır, türlü işkencelere maruz kalır ve en sonunda Leon tarafından “tanrıya adadığı mukaddes bekaretini Bizans ordusuna armağan ediyorum, alın keyfinizi yapın” denilerek askerlerin önüne atılır⁴³. Askerlerin saldırdığı kadını Battal kurtarır.

Kostüme avantür filmlerde şiddet sahneleri genellikle Hristiyan din görevlilerinin katılımıyla gerçekleşir ve bu sahnelerde çerçevenin bir yerinde mutlaka bir haç figürü yer alır. Çarmıha germe en çok kullanılan öldürme biçimidir. Hemen bütün Battal Gazi, Kara Murat ve Malkoçoğlu filmlerinde çok sayıda bu tür örnek görmek mümkündür. Bu filmlerde Türkler dini hoşgörünün simgesi olarak sunulurlar. Türkler hiç bir zaman dini anlamda bir zorlama da bulunmazlar.⁴⁴

d) Yurt

Kostüme avantür filmlerde sınırları belli, belirgin bir “yurt” vurgusu yoktur. Ancak, bu filmlerde Orta Asya’dan kuzey Avrupa’ya uzanan çok geniş bir coğrafyanın Türklere “ait” olduğuna yönelik bir düşünce alttan alta sezdirilir. Türkler bu geniş toprakların hiç bir yerine “yabancı” değildir. Bu filmlerdeki zamansal ilişki gibi mekansal ilişkiler de rasyonel değildir. Fakat bu durumun sadece türün fantastikliğinden kaynaklandığı söylenemez. Bu çok geniş coğrafyada Türklerin bulunuşu tesadüf değildir. Milliyetçi söylemde, her hangi bir toprak parçasının asıl “hak edenlere” ait olduğu görüşü önemli bir yere sahiptir. Türk milliyetçiliğinin tarih söyleminde, gerek

⁴³ Bu sahneler şiddet yüklü kostüme avantür filmlerdeki en acımasız şiddet sahneleri arasındadır. Kadının kamçılanması uzun uzun görüntülenir ve üstü başı paramparça olan rahibe (yarıdan fazla çıplak kalır) kamçılanma sırasında zevk alıyormuşçasına kıvranıp durur. Bu sahne bir tür sado-mazohist seks sahnesi gibidir.

⁴⁴ Türklerin “dini hoşgörüsü”ne ilişkin tezleri yanlışlayan bir örnek *Malkoçoğlu- Akıncılar Geliyor* filminde görülür. Bu filmde Türk akıncıları iyi yürekli bir keşişe, onu yere yatırıp, sünnet etmeye çalışarak şaka yaparlar. Bu durum filmde bir “mizah”unsuru olarak sunulur.

Anadolu, gerekse diğer bir çok coğrafya, yüzyıllar boyunca kötü yönetilmiş, boş bırakılmış ve halka zulm eden ehliyetli ellerde kalmıştır⁴⁵. Uygarlıktan uzak, yoksul ve harap olan bu topraklar milliyetçi düşüncenin Türklere tarihte biçtiği rol gereği, Türklerin gelmesiyle uygarlaşmış ve bir “yurt” durumuna gelmiştir (Copeaux, 1998: 44). Uygarlık yaratan bir ulus olarak Türkler, bu toprakların “hakkını” verebilen tek gerçek ulustur. Bu anlamda da Türkler bu toprakların “gerçek” sahipleridir. Bu nedenle kostüme avantürlerde kahramanın ulaşabildiği her yer Türkler tarafından kurtarılmış, uygarlaştırılmış bir “yurt parçası” olarak düşünülebilir. Seçilmiş bir ulus olarak Türklerin ulaştığı her yer “coğrafyadan vatana” dönüşmektedir. Herhangi bir toprak parçasının vatana dönüşmesi ve ulusun vatanla ilişkisi Remzi Oğuz Arık tarafından (1983: 13) şöyle ifade edilir: “İnsan kütlesinin bu adsız coğrafya üstünde birleşmeleri, birleşik kütlelerin zaman içindeki müşterek hareketleri, milletin ilk büyük şartını meydana getirir. Bu şart müşterek tarihtir. Bu andan başlayarak kütle de coğrafyaya damgasını vurmuştur. Artık bu kütle, doğuşun karanlığını yırtmış, insan, toprağın ve toprak insanın adını almıştır. Hücum ederken, hücum edilirken artık ‘muayyen’ bir cemiyet ve onun yurdu vardır. Vatan doğmuştur”. Kostüme avantür filmin kahramanı, çoğu zaman coğrafyanın vatana dönüştürülmesinde “ilk hücumu” gerçekleştirendir. Özellikle Battal Gazi ve Malkoçoğlu filmlerinde bu ilk hücum kahramanın kutsal bir görevi olarak ortaya çıkmaktadır.

Bütün milliyetçi tarihte olduğu gibi kostüme avantür filmlerde de “anayurt” vurgusu önemlidir. Bu filmlerde açıkça dile getirilmese de iki anayurttan söz edildiği

⁴⁵ Bu filmlerde kahraman Türk ilinden yabancı bir diyara giderken yolda hiçbir yerleşim birimine ve uygarlık izine rastlamaz. İki mekan arasında sadece hanlar bulunmaktadır. Özellikle Battal Gazi filmlerinde İstanbul ve Malatya arasında bir han dışında hiçbir yerleşim birimi yok gibidir. Bütün Anadolu bomboş ve el değmemiş bir görünüme sahiptir. Bu durum bu filmlerin büyük kentler inşa etmeye olanak sağlamayan düşük bütçeli filmler olmalarından kaynaklanıyor olsa da bu durumun boşluk duygusunu besleyen bir yanı olduğu da söylenebilir.

söylenbilir: Orta Asya ve Anadolu. Karaoğlan, Baybars, gibi kimi kahramanlar Orta Asyalı'dır. Kara Murat, Malkoçoğlu, Battal Gazi gibi kimi kahramanlarsa Anadolu'ludur. Tarkan'ın ise duygusal anlamda bile bağlı olduğu bir toprağı yoktur. Onun yurdu ulusudur. Karaoğlan'ın Orta Asyalı'lığı kimi filmlerinde kahramanın bir tanımlayanı olarak kullanılır (*Bizanslı Zorba*). Battal Gazi filmlerinde, Anadolu, Türkler ve Bizanslılar arasında sürekli el değıştiren bir toprak parçasıdır. Ancak Anadolu'nun gelecekte sonsuza kadar Türk yurdu olacağı da kahinlerce dile getirilir (*Battal Gazi'nin Oğlu*). Kostüme avantür filmler istila ve fetih dönemlerini konu edindikleri için çoğunlukla kahramanların görevi yurt savunması değil ülke sınırlarının genişletilmesidir.

e) Savaş

Ulusların tarihinde savaşlar, ulusal kimliğin oluşumunda oldukça önemli bir rol oynamışlardır (Poulton, 1999: 18). Özellikle Türk ulusal kimliğinin oluşumunda savaşların özel bir önemi bulunmaktadır. Bütün Türk tarihi, olağanüstü kahramanlıkların sergilendiğı savaşların konu edildiğı bir destan gibidir. Türk milliyetçi tarihyazımında kilit önemdeki savaşlar, hem Türk ulusunun üstünlüğünün işareti, hem de cihana hakim olmak için yaratılmış olan Türkün bu kutsal görevinin birer uygulamasıdır. Türkler için savaşçı olmak öylesine önemlidir ki, savaşçılıkları, Türklerin ahlaklarını da şekillendirmekte ve onları yüceltmektedir. Bu nedenle Türkler: "Savaşta ölmeyi şeref saymaktadırlar, hastalanarak ölmek bir Türk için gerçek bir utanç kaynağıdır...(ve) Türkler savaştan feragati tereddidi sayarlar" (Doğan, 1977: 40). Türkün savaşçılığı öyle bir savaşçılıktır ki asla yıkıcı değildir. Türklerin savaşçılıkları, cihana hakim olmaları ve bütün insanlığı uygarlaştırmaları için onlara bahşedilmiş tanrısal bir lütuftur (Kafesoğlu, 1985). Uygarlık kurmak ve savaşçılık çelişkili gibi görünse de Türkler en büyük uygarlıkları savaşçılıkları sayesinde kurmuşlardır. Türkler "yiğitliğin, ahlakın ve kuvvetin timsali olarak askerlik sanatının mutlak ustalarıdır" (Doğan, 1977: 39).

Türklerin savaşçı özelliği kostüme avantür filmlerde de sık sık vurgulanır. Kostüme avantür filmlerde, Türklerin sahip oldukları diğer bütün üstün vasıfları gibi üstün savaşçılıkları da genellikle yabancılar ağzından övülür. Örneğin *Tarkan-Viking Kanı*'nda, Viking kralının kızı Ursula “babam anlatırdı, Türkler ancak savaşta rahat ederlermiş” der. Kostüme avantür filmlerdeki savaşlar, büyük ve kalabalık savaşlar değildir. Bu filmlerde daha çok küçük çatışmalara dayalı bir mücadele mantığı bulunmaktadır. Ancak kimi zaman kalabalık savaş sahnelerine dayanan ve büyük savaşları konu edinen kostüme avantür filmlere de rastlanmaktadır (*Hakanlar Savaşıyor*). Kostüme avantür filmlerde, savaşlar aracılığıyla (ya da çatışmalar) milliyetçi vurguyu güçlendiren anlamlar yaratılmaktadır. Örneğin *Hakanlar Savaşıyor*'da Timuçin Han Türklerin savaşçılığına dair şu sözleri söyler: “Dünyada hiç bir ulus Türkler gibi savaşamaz.... Savaşanlar kalleslik yapmazsa Türkler yenilmez”. Bu mantığı bütün kostüme avantür filmlerde görmek mümkündür. Hemen her filmde öteki ulusların kalleslik ve hile yoluyla Türkleri altetmeye çalıştıkları bir kaç olay görülebilir. Milliyetçi tarih yazınında sık sık vurgulanan “beşinci kol” faaliyetleri yani casuslarla iç karışıklıklar çıkarmak, kışkırtmak ya da kardeşi kardeşe kırdırmak (Copeuax, 1998: 106) gibi kimi “erkekçe” olmayan yöntemler bu filmlerde de hep yabancılar tarafından kullanılan savaş taktikleridir. Siyasal söylemin en bilinen sloganlarından biri olan ve hemen her dönemde iç çatışmaları ve ülke içi muhalefeti bastırmak için korkutucu bir tehdit olarak kullanılan “kardeşi kardeşe kırdırmak” sözü, kostüme avantür filmlerde farklı biçimlerle vurgulanan önemli bir karşı savaş taktiğidir. Özellikle çocukken kaçırılan ve Hristiyan olarak yetiştirilen Türkler ya da büyülenmiş, her hangi bir sihirli gücün etkisindeki kahramanlar düşmanlar tarafından kardeşi kardeşe kırdırmak için kullanılmaktadır⁴⁶ (*Aybike- Kurt Kız*, , *Tarkan- Gümüş Eğer*, *Tarkan- Altın Madalyon*,

⁴⁶ Özellikle 1970’lerde ülkede yaşanan iç savaş ortamı resmi görüşe göre “dış güçlerin kardeşi kardeşe

Battal Gazi'nin İntikamı, Battal Gazi'nin Oğlu, Kara Murat- Kara Şövalyeye Karşı gibi filmler).

f) Kadın

Kadınlar kostüme avantür filmlerde genellikle erkeklerin “erkekliklerinin” göstergeleri olarak yer alırlar. Bu filmlerde ulusal kimliğin tanımlanmasında kadınların rolü “kadınlık” açısından oldukça önemsizdir. Kostüme avantürlerde erkeklerin ulusla olan bağları; kahramanlık, yiğitlik, başarı, mücadele, rekabet, savaşçılık gibi iktidarla ilişkili kavramlar aracılığıyla kurulurken, kadınların ulusla olan bağları; namus, erdem, sadakat gibi daha çok ahlakla ilişkili kavramlar aracılığıyla kurulur. Kadınların ahlakı, ulusların namusuyla eşanlamlıdır. Bu filmlerde uluslarının namusunun temsilcisi olan kadınlar, tamamen zıt ahlaki özelliklerle donatıldığından ulusların karşılaştırılmasının ana araçlarından biri olarak kullanılırlar. Bu filmlerde kadın temsillerindeki temel farklılık, toplumsal rollere uygun davranıp davranmamaya göre belirlenir: Geleneksel rollerine uygun davranan, yani hayattaki tek amacı; aşk, mutlu bir yuva ve çocuklar olan, erkeği için yaşayan ve ona sadık kalan, özel alanda kalmayı sürdüren ve geleneksel rollerine (annelik, eşlik gibi) hazırlanan kadınlar olumlu değerlerin taşıyıcıları olarak yüceltilirler. Türk kadınları ve “iyi” yabancı kadınlar bu grup içinde yer alır. Ancak; toplumsal rollerinin gerektirdiğinden farklı davranan, cinsellikte aktif ve talepkar olan, erkeklerin işine bulaşan (ülke yönetimi, siyaset, askerlik gibi konular erkek işidir), iktidar talep eden, bunun için zekasını kullanan “kötü” yabancı kadınlar ise olumsuz değerlerin taşıyıcıları olarak sunulurlar.

düşürerek Türkiye'yi bölmeye, parçalamaya çalıştıkları bir dönem” olarak tanımlanmaktadır. Daha yaygın bir kullanımla “80 öncesi” dönem, bu görüşe göre tıpkı kostüme avantürlerdeki kahramanlar gibi (ya da sözde kahramanlar gibi) kandırılmış, beyni yıkanmış, yoldan çıkarılmış ve dış düşmanların maşası olmuş kimi kişilerin yarattıkları bir kaos ortamıdır.

Kostüme avantür filmlerde Türk kadınlarının toplumsal konumları Kemalist tarih tezlerine uygun olarak kurulur. Kemalist tezlerde ileri sürüldüğü gibi, İslamiyet öncesi dönemleri konu edinen kostüme avantür filmlerde (Karaoğlan, Tarkan, Baybora, Kurt Kız Aybike vs.) Türk kadınlarının toplumsal hayattaki yerleri daha “modern”dir. Bu filmlerde Türk kadınları toplumsal yaşamda daha çok yer alırlar; ata binerler, ava çıkarlar, savaşırlar, erkeklerle bir arada daha çok görünür, siyasal kararlara da katılırlar. Ancak İslamiyet’in kabulünden sonraki dönemlerde geçen, kimi filmlerde (Kara Murat, Malkoçoğlu, Battal Gazi gibi) kadınlar sadece anne ve eş olarak temsil edilirler⁴⁷.

Kostüme avantür filmlerde yabancı erkekler kadınlara karşı bol bol şiddet uygulayıp onları erkekler arası mücadelenin bir silahı olarak kullanırken, Türk kahramanların kadınlarla ilişkileri her zaman mesafeli bir biçimde kurulur.

Kostüme avantür filmlerde kadınların ulusal kimliğin temsilindeki rollerine ilişkin kalıplaşmış yaklaşımların bir çok örneği görülebilmektedir: *Tarkan*’da (1969) Türk kızı Bige’yi satan köle satıcısı, Bige’yi şu sözlerle tanıtır: “İşte bir Türk güzeli. Bir kaplan kadar yırtıcı, bir at kadar kuvvetli, bir kadın kadar da cilveli”. *Battal Gazi’nin Oğlu* filminde Battal Gazinin karısı “ölmeleri gerekirse şehitlerin kadınları da elde kılıç ölmeyi bilirler” der. Türk kadınlarının cesaretine ve gücüne yapılan bir diğer vurgu *Tarkan- Viking Kanı*’nda yer alır. Kalenin erkeksiz ve savunmasız kaldığını söyleyen Tarkan’a kale kumandanı Aybars: “Kalede üç manga Türk kadını var ki her biri on düşman askerine bedel” der.

⁴⁷ İslamiyet’in kabulünden sonraki dönemlerde geçen kostüme avantür filmlerde, İslam’ın kadının toplumsal rolünde yarattığı köklü değişimin tek farklı (İslam öncesi toplumsal rolü çağrıştıran) örneği *Kara Murat Kara Şövalye’ye Karşı* filminde Aliye Rona’nın oynadığı Kara Murat’ın annesi rolüdür. Bu filmde anne, oğluna savaşmayı, silah kullanmayı öğretir. Bu filmlerde iktidar mekanında görüntülenen tek Türk kadını da bu annedir. Anne, Fatih Sultan Mehmet’le görüşür ondan zaman ve anlayış ister. Ancak bu bir yalvarma değil doğrudan bir taleptir. Bu filmde görülen ayrıkçı durumu, anneyi canlandıran Aliye Rona’nın Türkiye sinemasındaki kadınlık imgesinden kaynaklanır. Aliye Rona’nın sinemasal imgesi gereği başka türlü bir anne olması beklenemez.

III. SONUÇ

Ulus-devletlerin oluşum sürecinde tarih, işlevsel bir öneme sahiptir. Ulus-devletin kontrolündeki bir tarihyazımı milliyetçi niteliğiyle uluslaşmanın belli başlı araçlarından biri olarak kullanılır. Milliyetçi tarihyazımı ulus-devletleşme sürecinde ulusal tarih yazarlarına ihtiyaç duydukları “ideal geçmişi” yaratmaları olanağını sunar.

Türkiye Cumhuriyeti devleti, 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra uluslaşmaya başlayan bir çok “yeni” ulus gibi Fransız Devriminin ürünü olan “anayasal yurttaşlık” anlayışına dayalı bir ulus söylemini temel almıştır. Ancak yine tüm bu diğer “yeni” uluslar gibi Türkiye Cumhuriyeti de esas olarak tek bir etnik topluluğa, bir vatana (yurt- toprak) ve tek bir dile dayanan Alman kökenli “etnik ulusçuluk” modelini benimsemiştir. Modern dünyanın örgütlülük modeli olarak kendini dayatan “ulus-devlet”i yaratmaya çalışan diğer devletler gibi Türkiye Cumhuriyeti de bir ulusal kimlik inşa etmeyi temel uğraşlarından biri olarak belirlemiştir. Söz konusu ulusal kimlik evrensel bir kimlik kategorisi olarak şu özellikleri içerir bir biçimde düşünülmüştür:

- a) Ortak bir tarih ve vatan
- b) Ortak mitlerin belirlediği bir tarihsel hafıza
- c) Ortak bir kültür
- d) Tüm topluluk üyelerinin uymak zorunda oldukları görevler ve haklar dizisi (Smith, 1986).

Ulusal kimliğin temel özellikleri arasında sayılan ortak bir tarihe ve ortak bir kültüre sahip olmaya ilişkin belirlemelerin ele alınmasında kullanılan çeşitli yaklaşımlar, ulusal-kimlik kategorisini “ideolojik” kılan farklılıkları da ortaya çıkarmaktadır. Bir ulusa ilişkin çok sayıda farklı tarihin olmasının nedeni de bu ideolojik yaklaşımlardan kaynaklanır. Ulusal bir kimliğe, ulusal birliği ve bütünlüğü kurmak için ihtiyaç duyan

ulus-devletin kontrolünde kaleme alınan tarih (genellikle ‘resmi tarih’ olarak adlandırılır) milliyetçilik ideolojisinin biçimlendirdiği bir tarihtir. Bu tarz bir tarih, ulusal mitler yaratmanın, ulusal bir kimliği kutsal kılmanın ve uluslaşmanın etkili bir aracı olarak kullanılır. Milliyetçi tarihyazımı ezelden ebede uzanan, mutlak ve mükemmel bir “ulus” kurgusunu esas alır. Milliyetçi tarihyazımı yoluyla kurgulanan bu ulusal kimlik, çeşitli eğitim, kültür ve iletişim araçları, kurumları yoluyla kitlelere taşınır ve benimsetilir.

Türkiye Cumhuriyetinin kurulmasından sonra öncelikli uğraşlardan biri olarak benimsenen Türk kimliğinin inşası sürecinde de eğitim, kültür, iletişim araçları ve kurumları son derece etkili roller oynamışlardır. Türkiye sineması da bu süreçte -zaman zaman farklı kimlik tanımlayanlarına başvursa da- temel olarak aynı kimlik tanımını kullanmış, yinelemiş ve yeniden üretmiştir. Türkiye sinemasında etkili olmuş belli başlı tartışmalar, sinema tarihini konu edinen çalışmalar ve filmler, söz konusu ulusal kimlik tanımını ve bu ulusal kimliğin tarihine ilişkin resmi olarak kurgulanmış mitsel söylemi kullanmıştır.

Türkiye sinemasına özgü bir film türü olan kostüme avantür filmler, bu mitsel söylem ve tarih anlayışıyla karakterize olan bir film türüdür. Kostüme avantür filmler, Türk ulusal kimliğinin inşasında etkili olan milliyetçi tarihyazımı anlayışını sinemada sürdüren ve yineleyen filmlerdir. Bu filmler Türk ulusunun tarihine ilişkin milliyetçi metinler olarak biçimlenmişlerdir. Bu nedenle bu filmler milliyetçi tarihyazımının ürünü olan ve ulusal kimliği mitleştirme işlevini taşıyan metinlerle benzer özellikler taşımaktadır.

Ulus-devletin tarihine ilişkin metinler genellikle açık, anlaşılması kolay ve duygusal coşkular yaratan romantik bir üst kurmacaya dayanırlar. Bu tarz tarihsel metinlerin öznesi; her zaman muzaffer olan, kadere boyun eğmeyen, her tür sorunun üstesinden gelebilen, zaman zaman olağanüstü niteliklerle donanmış olarak betimlenen

“kahramanlardır”. Ancak milliyetçi tarih metninin öznesi olan bu kahramanlar genellikle birey olmaktan çok, tarihin asıl öznesi olan “ulusun” tüm üstün ve biricik özelliklerinin temsilcisi olan birer simgedirler. Bu kahramanlar milliyetçi tarihyazımı için ulusun ideal tipleri olarak kurgulandıkları ve ulusun tarihini, mitolojisini daha etkileyici kıldıkları için araçsal bir öneme sahiptirler. Kahramanı kahraman yapan ulusal özellikleridir. Ulus-devlet ve ulusal kimliklerin oluşturulması sürecinde milliyetçi amaçlar için kahramanlar yaratmak milliyetçi tarihazımlarının sıklıkla başvurdukları bir yoldur. Kahraman kimi kez tarihin derinliklerinden ya da efsanelerden, mitolojiden seçilip, dönemin ihtiyaçlarına uygun olarak yeniden biçimlendirilir. Kimi zaman da ulusun bütün olumlu değerlerinin taşıyıcısı olarak “yaratılır”. Bu ulusal kahraman, tarihin hangi döneminde olursa olsun, ulusal kimliğinin farkında ve ulusal bilince varmış biri olarak kurgulandığı için de, ait olduğu ulusun, tarihin bütün dönemlerinde ulus formuyla varolduğu yönündeki milliyetçi tezlerin de bir kanıtı olarak kullanılır.

Kostüme avantür filmler, gerek öyküleri gerekse yarattıkları filmsel dünyayla milliyetçi düşüncenin ihtiyacı olan mitsel kurguya olanak tanırırlar. Bu filmlerde Türk ulusu, film kahramanının kimliğinde vücut bulur. Türk milliyetçiliğinin kurguladığı Türk tarihi, Türk ulusunun üstün, yenilmez ve eşsiz olduğu görüşüne dayanır. Kostüme avantür filmlerde de; yenilmez, olağanüstü niteliklerle donanmış kahramanlarla sembolize olan bir Türklük tasavvur edilir. Kostüme avantür filmlerde kurulan Türklük, Türk milliyetçiliği tarafından ve milliyetçi tarihyazımı tarafından sınırları çizilen bir kimlik tanımına dayanır.

Kostüme avantür filmlerde Türkler, tarihin her döneminde ulus olarak varolmuş, güçlü bir otorite anlayışının biçimlendirdiği güçlü bir devlet geleneği olan bir topluluktur. Güçlü, sağlam ve iyi örgütlenmiş bir Türk devletinin varlığı milliyetçi tarihyazımı gibi kostüme avantür filmlerin de en temel özelliklerinden biridir. Bu filmlerdeki Türk toplumu da, sahip olduğu uygarlık ölçütleriyle diğer topluluklardan

üstün özelliklere sahip bir ulus olarak kurgulanmıştır. Kostüme avantür filmler, milliyetçi yazında Türklerin doğal özellikleri arasında sayılan; cesaretlerini, dürüstlüklerini, adalet duygularını, özgürlüğe ve bağımsızlığa olan düşkünlüklerini ve yardımseverliklerini vurgulayan bir film türüdür. Bu filmler Türk milliyetçiliğinin temel söylemlerini ve belli başlı görsel simgelerini kullanırlar ve bu simgeler aracılığıyla Türkler ve yabancılar\ düşmanlar karşıtlığının kurulmasını ve vurgulanmasını sağlarlar.



KAYNAKÇA:

- Abisel, Nilgün (1989) **Sessiz Sinema**, Ankara: A.Ü. BYYO yay.
- Abisel, Nilgün (1994) **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, Ankara: İmge.
- Abisel, Nilgün (1995) **Popüler Sinema ve Türler**, İstanbul: Alan.
- Akçura, Yusuf (1998) **Türkçülüğün Tarihi**, İstanbul: Kaynak
- Akşin, Sina (1978) “*Bugünkü Türk Ulusçuluğu*”, **Toplum ve Bilim**, S. 5, s.58-71.
- Anderson, Benedict (1993) **Hayali Cemaatler**, İstanbul: Metis.
- Arık, R. Oğuz (1983) **Coğrafyadan Vatana**, Ankara: Kültür Bakanlığı yay.
- Aydın, Suavi (1995) “*Türk Kavramının Sınırları ve Genişletilmesi Üzerine*” , **Birikim**, S. 71-72, s.50-64.
- Bayram, Sadi (1977) “*Tarihte Türk Adı Ne Zaman Ortaya Çıktı?*”, **Milli Kültür**, C. I, S. 5, s.48-51
- Bora, T. ve Kemal Can (1991) **Devlet, Ocak, Dergah**, İstanbul: İletişim.
- Bora, Tanıl (1998) **Türk Sağının Üç Hali**, İstanbul: Birikim.
- Boratav, P. N. (1969) **100 Soruda Halk Edebiyatı**, İstanbul: Gerçek.
- Burke, Peter (1994) **Tarih ve Toplumsal Kuram**, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yay.
- Cantek, Levent (1996) **Türkiye’de Çizgi Roman**, İstanbul: İletişim.
- Carr, E. H., (1994), **Tarih Nedir**, İstanbul: İletişim.
- Copeaux, E. (1998) **Türk Tarih Tezinden, Türk-İslam Sentezine**, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Delannoi, Gil (1998) “*Milliyetçilik ve İdeolojik Kataliz*”, **Uluslar ve Milliyetçilikler** (Der. Jean Leca), İstanbul: Metis, 31-39.
- Doğan, Mehmet (1977) **Türk’ün Güç Kaynağı-Devlet Baba Geleneği**, Ankara: Emel Yay.
- Dorsay, Atilla., (1989), **Sinemamızın Umut Yılları 1970-1980 Arası Türk Sinemasına Bakışlar**, İstanbul:İnkılap.
- Eliade, Mircea (1992) **İmgeler-Simgeler**, Ankara: Gece
- Ergün, M., (1978), **Bir Sinemacı ve Anlatıcı Olarak Yılmaz Güney**, İstanbul: Doğrultu Y.
- Erözden, Ozan, (1997), **Ulus-Devlet**, Ankara: Dost.
- Evren, Burçak., (1990), **Türk Sinemasında Yeni Konumlar**, İstanbul:Broy.
- Fiske, John (1999) **Popüler Kültürü Anlamak**, Ankara: Ark
- Gellner, Ernest (1992) **Uluslar ve Ulusçuluk**, İstanbul: İnsan

- Güney, Yılmaz., (1997a), **Yol** (senaryo) (üçünü baskı), İstanbul: Güney Filmcilik yay.
- Güvenç, Bozkurt (1993) **Türk Kültürü-Kültür Tarihinin Kaynakları**, Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.
- Hayward, Susan (1996) **Key Concepts in Cinema Studies**, London: Routledge
- Heyd, Uriel (1979) **Türk Ulusçuluğunun Temelleri**, Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.
- Higson, A. (1989) “*The Concept of National Cinema*”, **Screen** (30/4), s.36-46.
- Hilav, Selahattin (1992) “*Düşünce Tarihi 1908- 1980*”, **Türkiye Tarihi 4**, Cem Yay. Yön: Sina Akşin, İstanbul: Cem
- Hobsbawm, E. J. (1993) **1780’den Günümüze Milletler ve Milliyetçilik**, İstanbul: Ayrıntı
- Iggers, Georg G. (2000) **Yirminci Yüzyılda Tarih yazımı**, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yay.
- Işığın, İ. Altuğ (2000) “*Türk Sineması Çalışmalarında 1950 Öncesinin Dışlanması*”, **İletişim**, S: 7, s.195-212.
- İnan, Abdülkadir (1987a) “*Türk Rivayetlerinde Bozkurt*”, **Makaleler ve İncelemeler**, Ankara: TTK yay, s. 69- 75
- İnan, Abdülkadir (1987b) “*Türk Destanlarına Genel Bir Bakış*”, **Makaleler ve İncelemeler**, Ankara: TTK yay, s. 220- 231
- Jaffrelot, Christophe (1998) “*Bazı Ulus Teorileri*”, **Uluslar ve Milliyetçilikler** (Der. Jean Leca), İstanbul: Metis, s.54-69.
- Jay, Martin (1989) **Diyaletik İmgelem**, İstanbul: Ara
- Jenkins, Keith, (1997), **Tarihi Yeniden Düşünmek**, Ankara: Dost.
- Kafesoğlu, İ. (1985) **Türk-İslam Sentezi**, İstanbul: Aydınlar Ocağı yay.
- Kalkan, F ve R.Taraç., (1988), **1980 Sonrası Türk Sinemasında Kadın**, İzmir: Ajans Tümer Yay.
- Kayalı, Kurtuluş (1994) **Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması**, Ankara: Ayyıldız
- Kırel, S., (1993), **1950-60 Dönemi Melodram Sineması ve Muharrem Gürses**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kozanoğlu, A. Ziya, (1981), **Kızıl Tuğ**, İstanbul: Atlas.
- Kuran, Ercümen (1977) “*Türk adı ve Türklük kavramı*”, **Türk Kültürü**, Yıl: XV, S. 174, s.338-340
- Leca, Jean, (1998), “*Neden Söz Ediyoruz?*”, **Uluslar ve Milliyetçilikler** (Der. J. Leca), İstanbul: Metis, 11-19.
- Makal, Oğuz., (1991), **Türk Sineması Tarihi**, İzmir: 9 Eylül Üni. Yay.
- Mardin, Şerif (1995) **İdeoloji**, İstanbul: İletişim

- Naci, Fethi (1990) **100 Soruda Türkiye’de Roman ve Toplumsal Değişme**, İstanbul: Gerçek
- Neale, Steve (1990) “*Questions of Genre*”, **Screen**, V. 31, No: 1, s.45-66
- Onaran, A.Ş., (1981), **Muhsin Ertuğrul’un Sineması**, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Onaran, A.Ş., (1990), **Lütfi Ö. Akad**, İstanbul: Afa.
- Onaran, Alim Şerif (1984) “*Kurtuluş Savaşının Sinemaya Uyarlanması*”, **Gelişim Sinema**, S. 3, s.5-18
- Özdemir, Emin (1990) **Edebiyat Bilgileri Sözlüğü**, İstanbul: Remzi
- Özgüç, A., (1990), **Türk Filmleri Sözlüğü**, Cilt 2, İstanbul: Sesam Yay.
- Özgüç, Agah (1995) **Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü**, İstanbul: Afa Yay.
- Özgüç, Agah (1996) **Türk Film Yapımcıları Sözlüğü**, İstanbul: Fiyap Yay.
- Özgüç, Agah (1998) **Türk Filmleri Sözlüğü**, Cilt I-II, İstanbul: Sesam yay.
- Özkırımlı, Atilla (1987) **Türk Edebiyatı Ansiklopedisi**, İstanbul: Cem
- Özön, N, (1995a), **Karagözden Sinemaya**, Cilt I, Ankara: Kitle yay.
- Özön, N, (1995b), **Karagözden Sinemaya**, Cilt II, Ankara: Kitle yay.
- Özön, N, (1968), **Türk Sineması Kronolojisi**, Ankara: Bilgi
- Özön, N, (1962) **Türk Sineması Tarihi**, İstanbul: Artist
- Poulton, Hugh (1999) **Silindir Şapka, Bozkurt ve Hilal**, İstanbul: Sarmal
- Propp, V. (1985) **Masalın Biçimbilimi**, İstanbul: B/F/S yay.
- Rahill, F. (1967) **The World of Melodrama**, University Park: Pennsylvania State Press
- Refiğ, Halit (1971) **Ulusal Sinema Kavgası**, İstanbul: Hareket
- Ross, Philip (1984) “*Kahramanlık Fantezisi*”, **Gelişim Sinema**, S.3, s.43- 51
- Sarıbay, A. Yaşar (1994) **Siyasal Sosyoloji**, İstanbul: Der yayınları
- Sarınay, Yusuf (1990) **Atatürk’ün Millet ve Milliyetçilik Anlayışı**, Ankara: TKAE yay.
- Say, Yağmur (1998) “*Seyyid Battal Gazi*”, **Alevilik Araştırmaları Dergisi**, Avrupa Alevi Akademisi Yay., S. 1, s.45- 84
- Scognamillo, G. (1987) **Türk Sinema Tarihi**, İstanbul: Metis
- Scognamillo, G. ve M. Demirhan, (1999), **Fantastik Türk Sineması**, İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Segal, Lynne (1992) **Ağır Çekim-Değişen Erkeklikler, Değişen Erkekler**, İstanbul: Ayrıntı.
- Smith, A. D. (1986) **The Ethnic Origins of Nations** Oxford: Basil Blackwell
- Tekeli, İlhan (1998) **Tarihyazımı Üzerine Düşünmek**, Ankara: Dost

- Turner, Greame (1994) **Film as Social Praticce**, New York: Routledge
- Türköne, Mualla (1995) **Eski Türk Toplumlarında Cinsiyet Kültürü**, Ankara: Ark
- Uçakan, Mesut (1977) **Türk Sinemasında İdeoloji**, İstanbul: Düşünce
- Vardar, B., E. Öztokat, M. Rifat, O. Senemoğlu ve E. Sözer (1980) **Dilbilim ve Dilbilgisi Terimleri Sözlüğü**. Ankara: TDK yay.
- Wallerstein, İ., (1995), “*İrkçılık, Milliyetçilik ve Etniklik*”, **İrk, Ulus, Sınıf**, Balibar, E. ve I. Wallerstein, İstanbul: Metis, 93-108.



EK: İNCELENEN KOSTÜME AVANTÜR FİLMLER

CENGİZ HAN'IN HAZİNELERİ

Yıl :1962
Y : Atıf Yılmaz
S : Suat Yalaz (Karaoğlan çizgi romanından)
G.Y : Çetin Gürtop
M : Yalçın Tura, Ruhi Su
Yap : Yerli Film, Orhan Günşiray, Atıf Yılmaz
O : Orhan Günşiray, Fatma Girik, Tülay Akatlar, Öztürk Serengil, Sami Hazinses, Nuri Altınok, Atıf Kaptan, Mümtaz ener, Aysel Tanju

HAKANLAR SAVAŞIYOR

Yıl : 1968
Y-S : Mehmet Aslan
G.Y : Orhan Kapkı
Yap : Sarıkaya Film, Aziz Sarıkaya
O : Tamer Yiğit, Hülya Darcan, Erol Taş, Kadir Savun, Yılmaz Köksal, Hasan Ceylan

BAYBARS- ASYA'NIN TEK ATLISI

Yıl : 1971
Y- S : Kemal Kan
G.Y : Ali Uğur
Yap : Saltuk Film, Kadir Kesemen
O : Serdar Gökhan, Feri Cansel, Kadir Savun, Danyal Topatan, Zeki Tüney, Sırrı Elitaş, Nur Azak

AYBİKE KURT KIZ

Yıl : 1976
Y-S : Mehmet Aslan
G.Y : İzzet Akay
Yap : Çiçek film, Arif Keskiner
O : Yılmaz Köksal, Canan Perver, Tarık Şimşek, Yusuf Sezer, Abdullah Menay

BATTAL GAZİ GELİYOR

Yıl : 1955

Y-S : Sami Ayanoğlu

G.Y : Cezmi Ar

Yap : Taç film, Sami Ayanoğlu

O : Fikret Hakan, Sadri Alışık, Neriman Köksal, Gül Gülgün, Atıf Kaptan, Sami Ayanoğlu, Mümtaz Ener

BATTAL GAZİ DESTANI

Yıl : 1971

Y : Atıf Yılmaz

S : Ayşe Şasa, Arif Yesari

G.Y : Çetin Tunca

Yap : Uğur Film, Memduh Ün

O : Cüneyt Arkın, Meral Zeren, Fikret Hakan, Reha Yurdakul, Erdem Alkan, Melek Görgün

BATTAL GAZİ'NİN İNTİKAMI

Yıl : 1972

Y : Natuk Baytan

S : Duygu Sağıroğlu

G.Y : Cahit Engin

Yap : Uğur Film, Memduh Ün

O : Cüneyt Arkın, Meral Zeren, Bilal İnci, Reha Yurdakul, Atıf Kaptan Behçet Nacar

SAVULUN BATTAL GAZİ GELİYOR

Yıl : 1973

Y : Natuk Baytan

S : Duygu Sağıroğlu

G.Y : Cahit Engin

Yap : Uğur film, Memduh Ün

O : Cüneyt Arkın, Zuhall Aktan, Reha Yurdakul, Birsan Ayda, Kazım Kartal, Doğan Tamer, Atıf Kaptan, Oktay Yavuz, Tarık Şimşek, Yaşar Güçlü, Süheyl Eğriboz, Kayhan Yıldızoğlu, Sönmez Yıkılmaz

BATTAL GAZİ'NİN OĞLU

Yıl : 1974

Y : Natuk Baytan

S : D. Sağıroğlu

G.Y : Mustafa Yılmaz

Yap : Uğur film, Memduh Ün

O : Cüneyt Arkın, Zerrin Arbaş, Bilal İnci, Yavuz Selekman, Hikmet Taşdemir, Nazan Adalı, Nevin Nuray, Mine Sun, Süheyl Eğriboz, Necdet Kökeş, İhsan Gedik, Arap Celal

KARA MURAT- FATİH'İN FEDAİSİ

Yıl : 1972

Y-S : Natuk Baytan

G.Y : Çetin Gürtop

S. Y: Şohban Koloğlu

Yap : Erler film, Türker İnanoğlu

O : Cüneyt Arkın, Hale Soygazi, Turgut Özatay, Mualla Omay , Erol Taş, Süheyl Eğriboz

KARAMURAT- FATİH'İN FERMANI

Yıl : 1973

Y : Natuk Baytan

S : Erdoğan Tünaş, Fuat Özlüer, Rahmi Turan (Abdullah Turhan'ın çizgi romanından)

G.Y : Çetin Gürtop

S. Y: Şohban Koloğlu

Yap : Erler film, Türker İnanoğlu

O : Cüneyt Arkın, Meral Orhonsay, Melda Sözen, Erol Taş, Kenan Pars, Atilla Ergün, Kayhan Yıldızoğlu, Bora Ayanoğlu

KARAMURAT- ÖLÜM EMRİ

Yıl : 1974

Y : Natuk Baytan

S : Fuat Özlüer, Rahmi Turan (A. Turhan'ın çizgi romanından)

G.Y : Çetin Gürtop

S. Y: Şohban Koloğlu

Yap : Erler film, Türker İnanoğlu

O : Cüneyt Arkın, Feri Cansel, Turgut Özatay, Hulusi Kentmen, Atıf Kaptan, Melek Ayberk Atille Ergün, Yıldırım Gencer, Bora Ayanoğlu, Kayhan Yıldızoğlu

KARAMURAT- KARA ŞÖVALYEYE KARŞI

Yıl : 1975

Y : Natuk Baytan

S : Fuat Özlüer, Erdoğan Tünaş, Rahmi Turan (A. Turhan'ın çizgi romanından)

G.Y : Çetin Gürtop

S.Y : Şohban Koloğlu

Yap : Erler film, Türker İnanoğlu

O : Cüneyt Arkın, Burçin Doğu, Mualla Omay, Reha Yurdakul, Turgut Özatay, Atilla Ergün, Yavuz Selekman, İhsan Gedik, Yılmaz Türkoğlu, Aydın Haberdar, Süheyl Eğriboz, Kudret Karadağ, Yusuf Sezer, Osman Han, Mehmet Yağmur, Hüseyin Sayar, Günay Güner, Bora Ayanoğlu

KARAMURAT ŞEYH GAFFAR'A KARŞI

Yıl : 1976

Y : Natuk Baytan

S : Fuat Özlüer, Erdoğan Tünaş, Rahmi Turan (A. Turhan'ın çizgi romanında)

G.Y : Çetin Gürtop

S.Y : Şohban Koloğlu

Yap : Erler film, Türker İnanoğlu

O : Cüneyt Arkın, Daniella Giordano, Serçin Erdem, Yavuz Selekman, Hüseyin Alp, Kadir Savun, Turgut Özatay, Atilla Ergün

KARAMURAT- DENİZLER HAKİMİ

Yıl : 1977

Y : Natuk Baytan

S : Fuat Özlüer, Erdoğan Tünaş, Rahmi Turan (Abdullah Turhan'ın çizgi romanından)

G.Y : Çetin Gürtop

S.Y : Şohban Koloğlu

Yap : Erler film, Türker İnanoğlu

O : Cüneyt Arkın, Sevda Karaca, Peter Fabian, Hüseyin Baradan, Turgut Özatay, Kayhan Yıldızoğlu, Atilla Ergün, Süheyl Eğriboz, Kudret Karadağ, Hakkı Kıvanç, Oktar Durukan, Mustafa Nalkafa, Kadir Kök, Yadiğar Dağdeviren, Yılmaz Kurt, Yusuf Sezer, Mehmet Uğur, Aydın Haberdar, Sönmez Yıkılmaz, Osman Han.

KARAMURAT- DEVLER SAVAŞIYOR

Yıl : 1978

Y : Natuk Baytan

S : Fuat Özlüer, Erdoğan Tünaş, Rahmi Turan (Abdullah Turhan'ın çizgi romanından)

G.Y : Çetin Gürtop

S.Y : Şohban Koloğlu

Yap : Erler film, Türker İnanoğlu

O : Cüneyt Arkın, Canan Perver, Tanju Gürsu, Sümer Tilmaç, Reha Yurdakul, Hulusi Kentmen, Atilla Ergün, Kadir Savun, Kayhan Yıldızoğlu, Mümtaz Ener, Nejat Gürçen, Turgut Özatay, Nubar Terziyan, Kadir Kök, Muammer Gözalan, Orhan Elmas, Süheyl Eğriboz, Kudret Karadağ, İhsan Gedik, Mehmet Yağmur, Osman Han, Günay Güner, Hakkı Kıvanç, Mehmet Uğur, Yadiğar Ejder.

KARAOĞLAN- ALTAYDAN GELEN YİĞİT

Yıl : 1965

Y-S : Suat Yalaz (kendi çizgi romanından)

G.Y : Hayrettin Işık

Yap : Olcay prodüksiyon, suat yalaz

O : Kartal Tibet, Tülin Elgin, Danyal Topatan, Reha Yurdakul, Mehmet Ali Akpınar, Orhon M. Arıburnu, Yavuz Selekman, Gürbüz Tansever, Ayfer Feray, Sevinç Pekin

KARAOĞLAN-BAYBORA'NIN OĞLU

Yıl : 1966

Y-S : Suat Yalaz (kendi çizgi romanından)

G.Y : Mustafa Yılmaz

Yap : Olcay Film, Suat Yalaz

O : Kartal Tibet, Emel Turgut, Reha Yurdakul, Hüseyin Peyda, Engin İnal, Yavuz Selekman, Sevinç Pekin, Ali Şen, Mehmet Ali Akpınar, Ergun Köknar, Hayri Caner, Kaan Yalaz, Ahmet Sert, Selahattin Geçgel

KARAOĞLAN CAMOKA'NIN İNTİKAMI

Yıl : 1966

Y-S : Suat Yalaz

G.Y : Mustafa Yılmaz

Yap : Olcay Film, Suat Yalaz

O : Kartal Tibet, Figen Say, Danyal Topatan, Yavuz Selekman, Recep Filiz, Elif İnci

KARAOĞLAN- BİZANSLI ZORBA

Yıl : 1967

Y-S : Suat Yalaz (kendi çizgi romanından)

G.Y : Mustafa Yılmaz

Yap : Olcay film, Suat Yalaz

O : Kartal Tibet, Esen Püsküllü, Tanju Gürsu, Devlet Devrim, Reha Yurdakul, Nurhan Nur, Birsen Ayda, Vatan Günbay, Yavuz Selekman, Gürbüz Tansever, Turgut Akaslan, Muammer Gözalan, Nevin Nuray, Turgut Savaş

KARAOĞLAN GELİYOR (CENGİZ HAN'IN HAZİNELERİ)

Yıl : 1972

Y-S : Mehmet Aslan (Abdullah Ziya Kozanoğlu'nun romanından)

G.Y : Erdoğan Engin, Özdemir Öğüt

Yap : Arzu film, Nahit Ataman

O : Kartal Tibet, Ahmet Mekin, Meral Zeren, Ceyda Karahan, Suphi Tekniker, Kazım Kartal, Cemil Cem Bıçakçı, Serpil Gül, Zeki Alasya, Atıf Kaptan, Müfit Kiper, Yalçın Boratap, Kanat Tibet

MALKOÇOĞLU

Yıl : 1966

Y : Süreyya Duru

S : Ayhan Başoğlu (kendi çizgi romanından)

G.Y : Mahmut Demir

Yap : Duru film, Naci Duru

O : Cüneyt Arkın, Selma Güneri, Semih seren, Gülbin Eray, Yılmaz Köksal, Nurtekin Odabaşı, Leman Öztürk, Tuncer Necmioğlu, Kayhan Yıldızoğlu, Toron Karacaoğlu, Necip Tekçe

MALKOÇOĞLU-KARAKORSAN

Yıl : 1968

Y : Sürreya Duru ve Remzi Jöntürk

S : Bülent Oran (Ayhan Başoğlu'nun çigi romanından)

G.Y : Ali Yaver

Yap : Duru film, Naci Duru

O : Cüneyt Arkın, Nebahat Çehre, Tanju Gürsu, Birsen Ayda, Kayhan Yıldızoğlu, Ferhan Tanseli, Behçet Nacar, Sevgi Cam, Remzi Jöntürk, Nuri Candaş, Leman Özipek, Necip Tekçe, Bahri Özkan, Can Odabaşı, Polat Jöntürk

MALKOÇOĞLU-AKINCILAR GELİYOR

Yıl : 1969

Y : Süreyya Duru

S : Remzi Jöntürk (Ayhan Başoğlu'nun çizgiromanından)

G.Y : Orhan Kapkı

Yap : Duru film, Naci Duru

O : Cüneyt Arkın, Esen Püsküllü, Feri Cansel, Meltem Mete, Kayhan Yıldızoğlu, Behçet Nacar, Emel Öztürk

MALKOÇOĞLU- CEM SULTAN

Yıl : 1969

Y-S : Remzi Jöntürk (Ayhan Başoğlu'nun çizgi romanından)

G.Y : Ali Uğur

Yap: Duru film, Naci Duru

O: Cüneyt Arkın, Gülnaz Huri, Cihangir Gaffari, Feri Cansel, Suzan Avcı, Behçet Nacar, Özdemir Han, Aytekin Akkaya, Ayton Sert, Levent Çakır, Adnan Mersinli

MALKOÇOĞLU- ÖLÜM FEDAİLERİ

Yıl : 1971

Y-S : Remzi Jöntürk (A. Başoğlu'nun çizgi romanından)

G.Y : Cahit Engin

Yap : Duru film, Naci Duru

O : Cüneyt Arkın, Leyla Selimi, Oya Peri, Talat Hüseyin, Tuncer Necmioğlu, Danyal Topatan, Yaşar Güçlü, Aydın Tezel, Kami Kasravi, Adnan Mersinli, Hakan Bahadır, Yaman Coşkun, Yusuf Sezer, Haydar Karaer, Şohban Koloğlu

MALKOÇOĞLU- KURT BEY

Yıl : 1972

Y : Sürreya Duru

S : Vedat Türkali (Ayhan Başoğlu'nun çizgi romanından)

G.Y : Ali Uğur

Yap : Duru film, Naci Duru

O : Serdar Gökhan, Perihan Savaş, Hayati Hamzaoglu, Tufan Giray, Tuncer Necmioğlu, Kayhan Yıldızoğlu, Nedret Güvenç

TARKAN

Yıl : 1969

Y : Tunç Başaran

S : Sezgin Burak (kendi çizgi romanından)

G.Y : Necati İlhta

Y. Y: Temel Gürsu

Yap : Arzu Film, Nahit Ataman

O: Kartal Tibet, Zuhal Aktan, Lale Belkıs, Mümtaz Ener, Sevgi Can, Kayhan Yıldızoğlu, Danyal Topatan, Mehmet Ali Akpınar, Deniz Gürsoy, Yusuf Sezer, Mustafa Yıldız, Hüseyin Kutman, Zeki Alpan, İhsan Yüce

TARKAN-GÜMÜŞ EğER

Yıl : 1970

Y : Mehmet Aslan

S : Sezgin Burak (kendi çizgi romanından)

G.Y : Cahit Engin

Y.Y : Yılmaz Korkut

Yap : Arzu film, Nahit Ataman

O : Kartal Tibet, Eva Bender, Bilal İnci, Reha Yurdakul, Altan Günbay, Suphi Tekniker, Danyal Topatan, Mehmet Ali Akpınar, Refik Ansa, Kaya Volkan, Hüseyin Alp, Benan z, Yıldız Boran, mit Yaşar, Yusuf Sezer, Levent akır, Osman Han, Kanat Tibet

TARKAN- VİKİNG KANI

Yıl : 1971

Y : Mehmet Aslan

S : Sadık şendil (S. Burak'ın çizgi romanından)

G.Y : Cahit Engin

S.Y : Basri Bykcan

Y.Y : Muzaffer Hiçyılmaz, Aykut Düz

Yap : Arzu film, Nahit Ataman

O : Kartal Tibet, Eva Bender, Seher őeniz, Fatma Belgen, Bilal İnci, Tarık őebnem, Atıf Kaptan, Yusuf Sezer, Refik Kansav, Deniz imen, Osman Han, Ahmet Sert, Hüseyin Alp

TARKAN-ALTIN MADALYON

Yıl : 1972

Y : Mehmet aslan

S : Sadık Şendil (Sezgin Burak'ın Çizgi romanından)

G.Y : Erdoğan Engin

S.Y : Metin Deniz

Y.Y : Muzaffer Hiçdurmaz, Nurettin İrişen

O : Kartal Tibet, Eva Bender, Altan Günbay, Zeki Alasya, Birsen Ayda, Pakize Suda, Yeşim Tan, Halit Akçatepe, Kamuran Usluer, Mürüvvet Sim

TARKAN-GÜÇLÜ KAHRAMAN KOLSUZ KAHRAMANA KARŞI

Yıl : 1973

Y-S : Mehmet Aslan (Sezgin Burak'ın çizgi romanından ve Wang Yu'nun "One Armed Boxer" filminden)

G.Y : Erdoğan Engin

Y.Y : Muzaffer Hiçdurmaz

Yap : Arzu film, Nahit Ataman

O : Kartal Tibet, Hakkı Koşar, Hülya Darcan, Halit Akçatepe, Reha Yurdakul, Kazım Kartal, İlhan Hemşeri, Müfit Kiper, Semra Yıldız, Mithat Oktay, Kazım Aktan, Erol Adıyaman, Yaşar Dikbiyık

ÖZET

Türkiye sinemasına özgü bir film türü olan kostüme avantür filmlerin Türk milliyetçiliği ve milliyetçi tarihyazımıyla bağlarını konu edinen bu tez, temel olarak üç bölümden oluşmaktadır. Giriş bölümünde ulus ve milliyetçilik kavramları ve ulusun inşa edilmesi sürecinde milliyetçi tarihyazımının rolü üzerinde durulmuştur. Bu bölümde ayrıca milliyetçi tarihyazımının araçlarından biri olarak Türkiye sinemasının genel bir değerlendirmesi yapılmıştır. Tezin ilk bölümünde bir film türü olarak kostüme avantürler ele alınmış ve tür, kapsamı, kaynakları ve öğeleri göz önünde tutularak incelenmiştir. Tezin son bölümünde kostüme avantür filmler milliyetçi söylem ve simgeler aracılığıyla incelenmiş ve bu filmlerin milliyetçilikle bağları ortaya konmuştur.

Bu çalışmada kostüme avantür filmlerin incelenmesiyle, filmlerde ortaya konan “Türklük” tanımının, Türk milliyetçiliği ve milliyetçi tarihyazımı tarafından sınırları çizilen çerçeveye uygun olduğu ve bu filmlerin ulusal kimliğin benimsetilmesi sürecinde mitleştirme olgusuna katkıda bulundukları sonucuna varılmıştır.

ABSTRACT

This thesis, elaborates kostume avantür films -a special genre of Turkish cinema- with their relation to Turkish nationalism and nationalist historiography, consist of three main parts. The introduction of the thesis dwells upon the concepts of nation and nationalism and the role of nationalist historiography in the construction process of the nation. This part also evaluate Turkish cinema in general, as one of the tools of nationalist historiography. In the first part of the thesis, kostume avantür films as a film genre is taken up and this genre is examined considering its origins and specific properties. In the last part of the thesis, kostume avantür films are examined by the nationalist discourse and symbols, and the bounds of these films with nationalism are exposed.

In this study, after the examination of kostume avantür films, it is shown that the exposition of the definition “being a Turk” in these films are suitable to the framework, that has shaped by Turkish nationalism and nationalist historiography and these films are functioned to contribute to the fact of the mythologization in the process of the adaptation of the national identity.